

**JE TRADUIS DONC JE SUIS:  
L'IMPOSSIBLE ENTRE-DEUX  
DES FICTIONS CRÉOLITAIRES**

Morwena DENIS

PhD

2011

**JE TRADUIS DONC JE SUIS:  
L'IMPOSSIBLE ENTRE-DEUX  
DES FICTIONS CRÉOLITAIRES**

**Morwena DENIS**  
LèsL, MèsL, MPhil.

Thesis submitted for the Award of the Degree of Doctor of Philosophy  
Supervisor: Professor Michael CRONIN  
S.A.L.I.S, Dublin City University

September 2011

I hereby certify that this material, which I now submit for assessment on the programme of study leading to the award of PhD is entirely my own work, that I have exercised reasonable care to ensure that the work is original, and does not to the best of my knowledge breach any law copyright, and has not been taken from the work of others save and to the extent that such work has been cited and acknowledged within the text of my work.

Signed: *Morwena Denis*

ID N°: 55 15 69 24

Date: 20/09/2011

## ABSTRACT

Je traduis, donc je suis: l'impossible entre-deux des fictions créolitaires

The present thesis deals with the translation challenges posed by the prose writing of two French postcolonial Caribbean writers whose claim to a different identity is embedded within the coloniser's language. Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant 'translate' their Creole selves into their French narrative prose in order to articulate the paradox of being both the Same and Other. Their 'in-between' position presents challenges for the reader, who confronts a language at once familiar and yet different, and the translator whose 'task' is to arrive at a solution which conveys in the target language the ideological narrative stance taken by the authors.

The thesis addresses the question of translation from different perspectives, seeking first to show how the authors through their theoretical writings respond to being 'translated men'; next the concept and the potential of the 'in-between' is explored to illustrate how a 'diglossic' situation is used to inform their narrative prose and construct identity, and last comes the 'critique' itself. The theoretical perspectives of Antoine Berman help to examine the translation into English of two French Caribbean novels while an analysis of a translation from English into French by Raphaël Confiant offers an opportunity to discuss whether his ideological stance on writing has permeated his translation of an Anglophone Caribbean novel.

The thesis provides an innovative approach of the dilemmas faced by the translators of postcolonial literature.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b>	1
<b>1. Écrire pour traduire: l'écrivain ethnographe</b>	5
A. La créolité: positions	
B. Traduire et trahir	
<b>2. Les mots des autres</b>	43
A. Les espaces de la langue	
B. Identités narratives	
<b>3. Traduire l'entre-deux</b>	82
A. Approches traductives	
B. Misère et splendeur de la traduction	
<b>4. <i>Texaco</i>, critique de la traduction</b>	120
A. Texte et hors texte	
B. <i>Texaco</i> : l'œuvre traduite	
<b>5. Le métier à métisser: l'écrivain auteur et traducteur</b>	176
A. <i>Eau de Café</i> : une écriture en liberté	
B. <i>Voices from a Drum</i> : écriture traductive à deux voix	
<b>Conclusion</b>	228
<b>Appendices</b>	234
<b>Bibliographie</b>	

## INTRODUCTION

« La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré littérature: celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature » proclament à la suite de Glissant, les co-signataires de *l'Éloge de la créolité* (1993:14). Ce manifeste, co-signé Bernabé, Chamoiseau et Confiant, dénonce les avatars d'une domination coloniale longue de trois siècles aux Caraïbes et prolonge la réflexion identitaire du grand cri de la négritude lancé par Césaire à la fin des années trente, puis repris et amplifié par Glissant sous le concept d'antillanité dans le courant des années soixante. Le mouvement de la créolité s'inscrit ainsi dans la logique d'une remise en question des perspectives historiques, sociales et culturelles qui fondent l'identité antillaise et, partant, propose une esthétique idéologico-littéraire dont les enjeux problématisent "la convergence des réenracinements" qui, selon Chamoiseau, forment et soudent entre-eux "cet unique peuple":

Ces peuples précipités dans la coupelle des Caraïbes, frappés des histoires de leurs origines, sous l'ébullition des attentats esclavagistes et coloniaux, catalysés par cette lévitation généralisée de leurs cultures traditionnelles, ne connurent pas de synthèse mais une sorte d'incertaine mosaïque, toujours conflictuelle, toujours chaotique, toujours évolutive et organisant elle-même ses équilibres dans ses créolités. (1997: 222).

L'ambition littéraire des écrivains qui se réclament de la créolité sera de 'débrouiller' ce "formidable migan" et de postuler un nouveau mode de relation au monde, en articulant à travers leurs textes « les stigmates de cet univers et les témoignages de sa négation » comme ils l'expliquent dans *l'Éloge de la créolité* (1993: 26). Il s'agit pour eux de repenser l'histoire en postulant le rôle de la mémoire et de l'espace dans la définition de soi ainsi que la fonction de la langue et du genre romanesque lui-même afin de révéler l'impact du processus d'acculturation œuvrant dans la société antillaise: « savoir ce qui s'est passé est la question qu'on ne peut se dispenser de poser », lit-on dans le *Discours antillais* de Glissant qui estime que: « l'important n'est pas dans la réponse mais dans le questionnement » (1981:15). C'est dans cette optique d'une littérature à fonder autour d'une réévaluation de l'identité et de l'imaginaire antillais qu'il faut interpréter la

position des auteurs de l'*Éloge* qui stipulent que leurs œuvres constituent un stade de “prélittérature”, comme l’explique encore Confiant:

Depuis Césaire, c’est-à-dire depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, tous les écrivains antillais se sont engagés au niveau de l’identité. La Négritude était une revendication au niveau de l’identité noire, l’Antillanité d’Edouard Glissant revendique l’existence de la Martinique dans un espace antillais. [...] Historiquement, nous sommes obligés de nous intéresser à l’identité, à l’histoire, à l’ethnologie, à la langue. Voilà pourquoi nous disons que la littérature antillaise au sens strict du terme n’est pas encore née. Elle naîtra le jour où l’écrivain n’aura plus aucune obligation. (2005: 59)

Ces propos intiment que c’est uniquement lorsque la production littéraire antillaise sera à même de se défaire de sa “veine identitaire” pour projeter son seul imaginaire sur le monde, qu’elle gagnera une résonance et, partant, fera “irruption dans la modernité” en termes d’une “littérature”. En ce sens, on pourrait arguer que les œuvres des tenants de la créolité ne constitueraient qu’un passage forcé, qu’une “exploration existentielle”, vers “cette république des lettres à la française” et ce “lecteur virtuel mondial amoureux de la littérature”, comme l’explique toujours Confiant (2005: 63). Constitutive de cette entreprise, est la langue de l’écrivain, “sa vraie patrie”, ou plus particulièrement l’usage qu’il fait des langues propres au contexte antillais, pour arriver à “amplifier l’audience d’une connaissance littéraire de nous-mêmes”, comme le propose l'*Éloge* (48). Ainsi, le français fortement créolisé de Chamoiseau et de Confiant, deux des auteurs de notre corpus, “ce langage-choc, ce langage anti-dote,” s’inscrit en rupture avec la langue conventionnelle de l’écriture et deviendra une arme mise au service de l’expression “d’une extrême particularité”, comme l’illustre Bernabé:« Tout est dans le travail de greffe des imaginaires multiples dont la langue est à la fois le creuset et le véhicule. L’écriture de Chamoiseau et de Confiant, héritiers en cela d’Edouard Glissant, s’efforce d’articuler les imaginaires langagiers du français et du créole» (1998: 67). Mais la question de la langue se complexifie d’autant qu’elle se double d’une dichotomie oral/écrit, dynamique esthétique incontournable de la revendication identitaire aux yeux des co-signataires de l'*Éloge*, pour qui il s’agit d’abolir la distance entre le dit et l’écrit:« l’oralité est notre intelligence, elle est notre lecture du monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité.» (1993:33). Les textes que nous abordons ici, écrits à la “frontière des langues”, sont le site d’une nouvelle

esthétique littéraire, puisqu'ils refusent la hiérarchie des langues et des cultures et affirment l'Autre 'autrement'. C'est à la représentation des visées et enjeux identitaires de cette écriture engagée et aux problèmes qu'elle pose au niveau de la traduction que s'attache la présente thèse.

“Je traduis donc je suis: l'impossible entre-deux des fictions créolitaires” peut être interprété sous deux angles: le premier a trait au positionnement de l'écrivain antillais qui en investissant de sa subjectivité créole la langue de ses romans pour ‘traduire’ l'identité “multiple et diffractée” du sujet postcolonial, produit *une écriture traductive* et partant, se pose en traducteur masqué, où “traducteur inavoué” selon les mots de Confiant. Le deuxième angle envisagé, et le corollaire du premier, est celui de la traduction elle-même, à savoir, la représentation de l'hybridité de ces textes dans une langue d'accueil. Car s'il est vrai, comme le fait remarquer Sherry Simon, que de façon paradoxale, un texte “en se faisant traduire, doit rester le même tout en devenant autre”, on est en droit de se demander, attendu la nature et la fonction de “l'étranger” inhérent à ces textes, si l'écriture de “l'entre-deux” ne constitue pas un impossible défi pour le traducteur, remettant en jeu les buts, les attentes et les conventions qui régissent le passage d'un texte d'une langue à une autre.

La thèse comprend cinq chapitres: les deux premiers, “Écrire pour traduire” et “Les mots des autres” cherchent à établir, d'une part, l'héritage linguistique colonial en termes de l'aporie du Même et de l'Autre et d'autre part, la manière dont l'esthétique identitaire de la créolité, fondée sur “l'irréductibilité” de l'autre dans la langue, débusque et complexifie les approches traditionnelles de la traduction. Le chapitre 3, “Traduire l'entre-deux”, passe en revue différentes approches traductives avant d'esquisser et d'adopter l'appareil critique proposé par Antoine Berman pour évaluer les traductions anglaises de *Texaco* de Patrick Chamoiseau (prix Goncourt 1992) et *Eau de Café* de Raphaël Confiant (prix Novembre 1991), qui forment les chapitres 4 et 5 respectivement. Les préceptes que Berman expose dans son dernier ouvrage *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995) dont le principe opérant fait reposer la critique en termes d'éthique et de poétique sur une sélection de traits et de passages stylistiques pertinents, de “zones significatives où l'œuvre atteint sa propre visée et son propre centre de gravité» (70), a largement été repris dans la thèse. Le chapitre 4 est tout entier consacré à *Texaco*, le roman de Chamoiseau, et s'attache à souligner les enjeux traductifs liés à une revendication identitaire basée sur la reconstruction mémorielle de la société plantationnaire des Petites Antilles. Le chapitre 5, consacré à Raphaël Confiant, est de nature comparative attendu qu'en plus d'être écrivain créolophone et francophone, Confiant est également angliciste et traducteur. Il m'a donc paru intéressant de comparer son écriture narrative à son écriture traductive, afin de voir si cette dernière portait elle aussi le sceau de ses postulations esthétiques, parfois intransigeantes et souvent polémiques. Le roman de l'écrivain Saint-Lucien Earl G. Long, *Voices from a drum* (2001), traduit conjointement avec Carine Gendrey, permet de plus d'envisager l'acte traductif à deux voix comme processus de création/re-création ou double “mise en relation” de la langue, selon les mots de Glissant:



Comme toute créolisation, la traduction met en parallèle et en symbiose deux réalités le plus souvent hétérogènes: la langue du texte originel et la langue du texte final. Ce résultat est un langage de relation, et comme dans toute créolisation, une résultante imprévisible qui ajoute à l'une et l'autre langue. (1995: 27)

Le but de cette recherche n'est pas d'ériger en théorie de la traduction les remarques proposées à partir d'une lecture parallèle d'une œuvre et de sa traduction. Il s'agit plutôt de démontrer que l'écriture identitaire adoptée par certains écrivains postcoloniaux, dont nos deux auteurs francophones, pose au traducteur des défis qui ne sont guère insurmontables si l'on s'attache à interpréter les œuvres en termes des positions esthétiques et poétiques affichées par leurs auteurs.

## CHAPITRE I. ÉCRIRE POUR TRADUIRE: L'ÉCRIVAIN ETHNOGRAPHE.

### A. LA CRÉOLITÉ: POSITIONS.

#### 1. *L'Éloge de la créolité et les lieux de la modernité.*

##### a) Modernité et postmodernité.

L'histoire des hommes a été caractérisée de tout temps, par la rencontre de peuples, de langues et de cultures. Dans le cadre du projet qui nous occupe ici, à savoir si l'émergence d'une nouvelle esthétique et écriture créolitaire appelle une nouvelle logique de la traduction, il convient d'abord d'examiner la nature de cette 'rencontre' des peuples et les conséquences de ce "choc des cultures". Dans l'archipel des Caraïbes l'affrontement dialogique entre les diverses races, traditions et langues, s'est constitué à partir d'une entreprise coloniale et de sa forme la plus extrême, à savoir une déterritorialisation de peuples et leur insertion dans l'espace coercitif d'un système plantationnaire, comme le dit Chamoiseau:

L'habitation avait développé l'inattendu. Cet outil de conquête et de défrichement, cette machine à exploiter et à enrichir (qui ne s'était jamais voulu d'enracinement) avait développé un élément qu'aucun de ses protagonistes n'avait pressenti ni n'avait désiré: *une culture*, c'est-à-dire une réponse globale à la situation, c'est à dire des visions du monde, des philosophies de l'existence, des us et des coutumes tout cela avec une langue commune à tous: la langue créole. (1999: 49)

Issus de la pratique coloniale, cette 'nouvelle' culture et son apport linguistique fondent l'approche fictionnelle des tenants de la "créolité" et des écrivains au centre de cette thèse. Ce néologisme, basé sur le mot *créole*, malgré la variété d'interprétations qu'on a pu en donner (Perret, 2000:101-111), a le mérite, selon le linguiste Jean Bernabé, de mettre « l'accent sur l'un de [ses] mécanismes essentiels: le processus d'*autochtonisation* au sens propre du terme» (1992/93: 25). Ces diverses cultures, une fois « déportées sur un même sol », ont dû, selon Bonniol, s'adapter à leur nouveau cadre pour survivre en « se nourrissant de fragments importés, ajustant entre elles des pièces disparates et les réorganisant en leur donnant un autre sens.» (2001: 17), ou encore comme l'affirme Ralph Ludwig:

Sur les plans anthropologique et culturel, elles [ces cultures] n'arrêtent pas de se croiser, s'interpénétrer, s'interféconder, de se contrarier avant de s'aventurer avec une sensuelle et baroque exubérance dans le processus de créolisation qui les métisse. (1992/93: 161)

La culture antillaise est donc indissociable du cadre socio-historique qui la fonde et l'écriture contemporaine qui construit sa problématique autour de cette réalité anthropologique, est à son image: une écriture hybride, métissée, et pour certains une nouvelle forme d'exotisme. Pour d'autres, dont les auteurs de notre corpus, elle illustre une remise en question de la notion d'identité et peut avoir des résonances dans un monde en déconstruction. Dans l'ouvrage qu'il consacre à la pensée métisse Serge Gruzinski note que: « le brassage des êtres et des imaginaires est appelé métissage, sans qu'on sache exactement ce que recouvre ce terme et sans qu'on s'interroge sur les dynamiques qu'il désigne. » (1999:37). Terme dont il faut néanmoins se méfier « comme de la peste » ajoute-t-il, de même que celui d'hybridité, car liés à la transgression d'un interdit raciologique et dont les concepts fondateurs c'est-à-dire l'hétérogène, le multiple, l'imprévisible, l'aléatoire, permettraient de: « s'émanciper d'une modernité condamnée parce qu'elle est occidentale et unidimensionnelle. » (1999:35). Dans cette perspective, les nouveaux cadres conceptuels, tels que ceux de la “ Relation ” proposée par Glissant (*Poétique de la Relation*) et de la “ créolité ” élaborée par Bernabé et ses co-auteurs (*Eloge de la créolité*) peuvent préfigurer la configuration ‘post-moderne’ des sociétés contemporaines, attendu les multiples confrontations engendrées par l'histoire dans les sociétés créoles, comme l'explique Chamoiseau:

Nous appelons *Créolité* le fait de nous être trouvés, à un moment donné de l'histoire, à la confluence de plusieurs peuples, de plusieurs cultures, de plusieurs langues. Et cela a produit un ‘état de créolité’. Il s'agit donc d'un processus de créolisation, de mélange de plusieurs cultures, et non pas d'un métissage, parce que dans l'idée du métissage, on a un terme A plus un terme B qui se mélangent pour donner une synthèse bien harmonieuse. Or ce n'est pas cela qui c'est passé. On a d'abord eu non pas un, mais plusieurs termes: trois, quatre, cinq. Deuxièmement il n'y a pas eu de synthèse harmonieuse. C'est-à-dire que tout n'a pas été brassé, lissé. La société est restée très diffractée. (1992/i: 14)

Chamoiseau, dans l'entretien précité, refute le terme ‘métissage’, dans le sens d'une fusion, d'une osmose, pour décrire l'aboutissement de quatre siècles de colonisation dans le bassin des Caraïbes. Il revendique au contraire, l'aspect

composite du processus arguant du fait que le contact et l'interaction entre les diverses densités culturelles ont toujours été "conflictuels et chaotiques". Aucune synthèse donc mais plutôt une "conjugaison" des données dont les fragments dis-joints constituent la créolité, comme on peut lire dans l'*Éloge*: « la créolité, c'est l'agrégat interactionnel ou transactionnel des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que l'Histoire a réunis sur le même sol. » (1993: 26) Pour Chamoiseau et ses co-auteurs les cultures ne sont pas "miscibles", elles co-existent, elles empruntent l'une à l'autre, elles se croisent, elles se contrarient, elles s'attirent et se résistent tout à la fois mais elles ne se mélangent pas en une donnée homogène et stable:

Ce qui caractérise l'ensemble culturel de l'habitation, c'est une ambiguïté qui ne disparaîtra jamais de notre être créole. Colons et esclaves sont en situation d'ambivalence. C'est l'acceptation et c'est le refus dont parlera Edouard Glissant. C'est la pulsion mimétique et c'est l'obscur vouloir de différence. (1999: 48)

Pour Chamoiseau et les écrivains associés au mouvement de la créolité, l'intérêt et le but de la littérature est d'explorer et d'exploiter ce paradoxe, cette ambiguïté fondamentale d'être le "Même et l'Autre" à la fois, et de montrer comment une esthétique de l'écriture peut représenter cette identité "mosaïque", complexe et plurielle, constituée d'altérités multiples, selon Ette&Ludwig:

Mais ce qui est tout aussi fondamental, c'est de comprendre comment nous appréhendons la société créole, comment nous essayons de sentir le fonctionnement d'une telle identité. Et c'est cela le grand projet littéraire de la Créolité que de définir de manière intuitive et artistique comment fonctionne une identité mosaïque. (1992: 15)

Dans leur "archéologie" littéraire de l'identité créole, les auteurs associés au mouvement de la créolité rejoignent les stratégies proposées par Homi Bhabha dans *The Location of Culture*, où l'auteur invite et incite à se départir des concepts traditionnels d'identité et à "investir les moments ou les procès résultant d'une articulation des différences culturelles":

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal– that initiate new signs of

identity, and innovative sites of collaboration, contestation, in the act of defining the idea of society itself. (1994: 1)

Ces interstices ou “espaces de médiation” ont joué et jouent un rôle essentiel dans l’histoire, affirme Gruzinski, car: «dans ces espaces ‘in-between’ apparaissent et se développent de nouveaux modes de pensée dont l’aptitude est de transformer et critiquer les apports des deux héritages» (1999: 43). Ces entre-deux mondes dérangent autant qu’ils inquiètent car dans tout contact culturel figure un degré d’incertitude, d’incomplétude qui bouscule la pensée moderne, et dans notre cas de figure la pensée cartésienne, obsédée par une logique de l’ordre, de cohérence et d’unicité qui amène Gruzinski à se demander si: «un monde moderne, homogène, cohérent aurait-il soudain laissé place à un univers post-moderne, fragmenté, hétérogène, et imprévisible?» (1999: 38). Pour Edouard Glissant, dans le sillage duquel les auteurs de *l’Éloge* inscrivent leur réflexion sur l’identité et l’écriture, le drame de la dépossession permet d’apporter une réponse géopolitique à la question posée:

La tentative d’approcher une réalité tant de fois occultée ne s’ordonne pas autour d’une série de clartés. Nous réclamons le droit à l’opacité. Par quoi notre tension pour tout dru exister rejoint le drame planétaire de la Relation: l’élan des peuples néantisés qui opposent aujourd’hui à l’universel de la transparence imposé par l’Occident, une multiplicité sourde du Divers. (1981: 11)

## **b) Enjeux et espaces de la créolité**

*L’Éloge de la créolité* qui paraît aux éditions Gallimard en 1989, sous la plume de trois auteurs martiniquais, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, s’inscrit dans un contexte historique et géopolitique bien précis. L’essai en effet propose, d’une part, une réévaluation de l’héritage culturel et linguistique créole face à un processus d’assimilation accélérée, et revendique, d’autre part, pour tous les territoires qui ont connu «une mise en contact brutale de population culturellement différentes», une nouvelle définition de l’identité qui rejoint les discours identitaires en vogue à l’époque. Ainsi, le linguiste et créoliste Bernabé reprend la “clause générationnelle” de Kuhn pour justifier l’émergence de nouvelles problématiques identitaires et esthétiques dans les Caraïbes: «chaque génération scientifique voyant

la réalité sous un angle qui lui est propre construit son propre paradigme» (1998: 74), et c'est pourquoi Chamoiseau estime que:

Il nous fallait nous laver les yeux: retourner à la vision que nous avions de notre réalité pour en surprendre le vrai. Un regard neuf qui enlèverait notre naturel du secondaire ou de la périphérie afin de le replacer au centre de nous-mêmes. (1993: 24)

Les auteurs nous préviennent que leur essai ne relève ni « de la théorie ni de principes savants», qu'il se veut avant tout « témoignage» et vise à définir et à nommer le « degré d'authenticité» de la réalité antillaise afin de « réenclencher notre potentiel créatif» (1993). Certains néanmoins ont voulu y voir le manifeste d'une « littérature programmée» (Condé, 1995), d'autres un discours culturel sur le métissage (Toumson, 1998), d'autres encore un pamphlet idéologique (Corzani *et al*, 1992). Les auteurs s'en défendent et précisent qu'ils ont simplement souhaité proposer un cadre esthétique et poétique dans leur quête « d'une pensée plus fertile, d'une expression plus juste et d'une esthétique plus vraie»:

Ce n'est pas un manifeste. En Martinique, on nous a très souvent accusés de vouloir régenter la création et d'être des commandeurs de l'esprit, alors que nous avons simplement voulu dire quels étaient nos repères, nos intentions. (*Nuits blanches*: 4).

Les repères ou 'positionnements', très largement inspirés aux auteurs par l'exigence de Glissant de "savoir ce qui s'est passé", est reprise par eux pour justifier leur propre démarche littéraire:

*Comprendre ce qu'est l'Antillais*. Plonger dans notre singularité, l'investir de manière projective, rejoindre à fond ce que nous sommes... sont des mots d'Edouard Glissant. (1993: 22)

Cette "anabase" identitaire permet à nos auteurs de se situer dans le monde, "d'être-dans-le-monde" non plus en termes de l'antillanité de Glissant mais en « pleine conscience de leur créolité». Ils revendiquent donc pour l'écriture une « vision intérieure» c'est-à-dire un regard sur soi dégagé du « regard de l'Autre» et des « hypnoses de l'Europe et de l'Afrique», qui avaient servi jusqu'ici d'horizon identitaire:

La vision intérieure nous renvoie à la sollicitation de notre originel chaos. Elle nous verse alors dans la question permanente, dans le doute, et dans l'ambiguïté. Par cette vision nous revenons au magma qui nous caractérise. Elle nous libère aussi [...] À la lumière de cette liberté, révisiter et réévaluer toute notre production écrite. (1993: 39)

La connaissance de soi, qui passe dans le cadre de l'espace des Caraïbes par le questionnement d'une réalité anthropologique longtemps niée, devient pour nos auteurs un "vecteur esthétique majeur" dont Glissant fait l'éloge à son tour dans son introduction au premier roman de Chamoiseau, *Chronique des sept misères*:

La littérature antillaise de langue française qui avait beaucoup d'éclat prend désormais corps. Elle investit, avec une intensité croissante de production, le mélange des cultures dans cette partie du monde, la quête d'un passé historique hier encore interdit, l'avancée périlleuse dans les confort et les pièges du monde moderne, l'aventure d'un langage en gestation sous les espèces de plusieurs langues pratiquées. Les Antilles et la Caraïbe balisent un des versants vertigineux du brassage planétaire. (1986: 3)

La revendication d'une authenticité créole qui fonde la démarche littéraire des auteurs de l'*Éloge* et, partant, de Chamoiseau et de Confiant les auteurs de notre corpus, investit tous les aspects de la créolité aussi complexes soient-ils mais réserve une place essentielle à l'enracinement dans l'oral:

Notre culture créole s'est forgée dans les systèmes des plantations, à travers une dynamique questionnante d'acceptations et de refus, de démissions et d'assomptions. Véritable galaxie en formation autour de la langue créole comme noyau, la Créolité connaît aujourd'hui encore un mode privilégié: l'oralité. (1993: 33)

Pour nos auteurs, il faut fouiller « les fragments épars du relief discontinué » de l'oralité pour rétablir un lien culturel avec le passé afin d'arriver à une expression littéraire authentique de soi. Il faut traverser le fossé creusé par le « Grand Soir de la Culture » entre une écriture qui se voulait « universalomodern » et une « force orale tournant à vide »:

Cette non-intégration de la tradition orale fut l'une des formes et l'une des dimensions de notre aliénation. Sans le riche terreau qui aurait pu constituer un apport à la littérature, [...] notre écriture demeura en suspension. (1993: 35)

Les auteurs de l'*Éloge* invitent donc à « procéder à 'l'insémination' de la parole créole dans l'écrit neuf »:

*Nous fabriquerons* une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité. (1993: 36)

L'expression littéraire d'une réalité complexe ancrée à la fois dans l'oralité et dans la langue créole équivaut à une rupture avec les modalités d'écriture pratiquées jusque là par les écrivains de l'aire francophone des Caraïbes ce qui revient selon Glissant à se mettre "en situation d'irruption". Pour les auteurs de *l'Éloge*, la réalité protéiforme que constitue la créolisation dépasserait largement les confins de l'archipel antillais puisqu'en tout lieu où des populations ont été réunies elles ont été sommées: « d'inventer de nouveaux schèmes culturels permettant d'établir une relative cohabitation entre elles. » (1993: 31). Il y aurait ainsi une créolité antillaise, haïtienne, guyanaise, brésilienne, réunionnaise etc... ce qui permettrait selon Confiant:

D'établir une parenté, un cousinage avec d'autres aires créoles du globe telles que les Mascareignes, les îles du Cap Vert et, pourquoi pas? les banlieues françaises 'black-blanc-beur' ou anglaises 'black-blanc-indo-pakistanaï', laboratoires d'un processus de néocréolisation. (1996: 266)

*L'Éloge* en ce sens prolonge la réflexion de Glissant sur les effets de la créolisation, sans toutefois recevoir son aval, car là où Glissant fondait sa position sur le concept de l'identité racine/rizhome élaboré par Deleuze et Guattari, le néologisme choisi par ses épigones réduit les paramètres de l'identité: « ce que je reprochais à la négritude, c'était de définir l'être, l'être nègre. [...] Il faut abandonner la prétention à définir l'être. Or, c'est ce que fait la créolité: définir un être créole. » (1995:125)

## **2. La surconscience linguistique.**

### **a) Le choix de sa parole.**

Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues: le créole, français, anglais, portugais, espagnol, etc. Il s'agit maintenant d'accepter ce bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints que nous en avons. De ce terreau, faire lever sa parole. De ces langues bâtir notre langage. (1993: 43)

Le rapport de l'écrivain à sa langue a toujours été un rapport problématique ou du moins un rapport sur lequel les écrivains se sont toujours interrogés. Tout écrivain doit d'une façon ou d'une autre façonner, modeler, plier la langue à ses exigences pour en faire sa "langue" comme le souligne Dominique Maingueneau:



Qu'on écrive dans une seule langue ou dans une langue étrangère, le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue dans sa langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue. On joue toujours de l'écart, de la non-coïncidence, du clivage. (1993: 105)

L'enjeu de la langue se pose différemment néanmoins pour les écrivains francophones qui, selon l'expression de Lise Gauvin, se trouvent "à la croisée des langues" (1997), c'est-à-dire des écrivains qui évoluent dans un contexte où une ou plusieurs langues se jouxtent et ce, souvent dans un rapport concurrentiel voire conflictuel. Situation de diglossie (au sens large du terme) qui oblige ces écrivains, toujours selon Gauvin, "à *penser la langue*". "Comment écrire entre deux langues, entre deux cultures?" interroge Delphine Perret dans l'ouvrage qu'elle consacre à la créolité, position dont elle démontre la complexité:

Lorsque l'une de ces langues et de ces cultures domine l'autre, et que cette autre langue, cette autre culture est elle-même déjà tissée de la première à cause d'une histoire ancienne et non terminée de rapports de violence. Doit-on choisir l'une de ces deux langues? Ou peut-on écrire entre les deux, voire avec les deux? (2001: 9).

Pour les écrivains issus de zones culturelles multilingues l'écriture devient un véritable acte performateur, un "acte de langage", qui traduit la conscience suraiguë qu'ont les auteurs d'appartenir à des espaces linguistiques complexes comme l'explique toujours Gauvin: « cet imaginaire et cette conscience, que je nomme *surconscience* pour souligner son aspect à la fois exacerbé et éminemment fécond, donne lieu à des poétiques particulières. » (1999:17) Le travail intense sur la langue fourni par nos auteurs engendre un langage complexe, une langue expérimentale qui, n'excluant ni le français véhiculaire imposé, « *nous avons conquis cette langue française, nous l'avons 'habitée'* », ni le créole vernaculaire « véhicule de notre moi profond, de notre inconscient collectif, de notre génie populaire » (1993: 46), constitue un choix identitaire stratégique et, partant, le refus d'être « sans langage dans la langue, donc sans identité ». Nos "voleurs de langue", en opérant un échange dynamique entre les langues, marquent ainsi leur différence au sein d'un ensemble littéraire dominant et ce langage littéraire serait alors: « la voie d'accès à un ordre de réalité susceptible de conserver à notre créolité sa complexité fondamentale, son champ référentiel diffracté. » (1993: 50)

Le dilemme de la langue auquel font face les écrivains de la créolité ne se situe pas uniquement au niveau du choix de la langue et de l'inflexion créole ou non de cette dernière. En effet, les rapports d'inégalité qui régissent la hiérarchie des langues en présence touchent non seulement l'usage quotidien de la langue mais également le prestige dont elles sont dotées et ce, selon Confiant cité par Perret, pour des raisons historiques: « la société créole est une société dans laquelle cohabitent dès le départ, de manière conflictuelle, une écriture dominante d'usage restreint et une oralité dominée d'usage généralisé » (2000:211). Outre donc, les effets de diglossie inhérents à la situation langagière prévalente aux Petites Antilles, la langue véhiculaire y est aussi la langue de l'écrit, la langue du 'savoir',

tandis que la langue vernaculaire reste essentiellement une langue orale réservée au domaine de l'affect. Mais c'est elle qui transmet et c'est par elle que s'est transmise l'essence de la culture créole. Pour les écrivains de la créolité, l'oralité est leur "intelligence" du monde: « l'oralité créole même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie. » (1993:38). Aussi pour l'écrivain qui veut, comme le préconise Glissant "dire ce qui s'est passé", l'écriture doit se ressourcer dans l'oralité et s'en inspirer pour créer de nouvelles formes littéraires à même de favoriser la conscience identitaire de ceux que l'Histoire a privé d'arrière-pays culturel. Cette forme d'écriture aux confins de l'oral et de l'écrit répond à une forme d'engagement chez nos auteurs puisqu'elle pose la démarche littéraire en termes géopolitiques comme nous l'avons noté plus haut et comme l'explique Chamoiseau à Lise Gauvin:

La problématique que je soulève, ce réinvestissement dans la culture orale populaire, cette réappropriation des stratégies du conteur, cette acceptation de ce que nous sommes, de notre histoire, c'est quelque chose qui à mon avis, est très présent, très contemporain. Pour l'écrivain comment bâtir une littérature sans se poser la question de son rapport au conteur, de son rapport à l'oral? (1997: 47)

La figure du conteur assume un rôle prépondérant dans les perspectives de l'écriture créolitaire car c'est lui, qui sous l'oeil du maître, conteste l'ordre colonial. Premier marron de l'esclavage, il utilise son art "comme masque et didactique" et par une stratégie de détours et de feintes tente de vaincre les effets de la coercition, comme l'explique Glissant:

Le conte créole est le détour emblématique par quoi, dans l'univers des Plantations, la masse des Martiniquais développait une poétique forcée (que nous appellerons aussi contre-poétique), où se manifestaient en même temps une impuissance à se libérer globalement et un acharnement à tenter de le faire. (1981:241)

L'opacité narrative, trait saillant de l'écriture créolitaire, procède, à l'exemple du conte, par accumulation et superposition de strates, par répétitions et ressassements qui pervertissent et subvertissent les attentes de l'écrit, mettant en jeu la lisibilité du texte comme le montrent encore les propos de Chamoiseau à Gauvin:

Je déjoue ainsi le vieux schéma occidental. Le colonialiste a envie que l'autre lui ressemble, que l'autre soit transparent. [...] Glissant explique très bien cela dans la *Poétique de la Relation* lorsqu'il parle d'une opacité acceptée. Mon opacité confrontée à l'opacité de l'autre est une dynamique de la communication. Accepter l'autre signifie accepter ce qu'il y a d'irréductible en lui. L'accepter sans même se poser de questions. (1997: 44)

Ainsi, la textualisation de l'oralité par laquelle, pour reprendre les mots de Glissant "l'écrit s'oralise", fait que « la littérature récupère de la sorte un 'réel' qui semblait la contraindre et la limiter » (1981: 201). Pascale Casanova voit dans la "

littérisation” de la langue orale non seulement une façon de:« manifester une identité distinctive, mais aussi de mettre en cause des codes admis de la bienséance littéraire et langagière...» (1999: 398). Affrontement dialogique au sein même de l’écriture des marques du passé, mise en jeu de la parole fondatrice et rebelle du conte, Paul Zumthor confirme l’ampleur de la démarche des auteurs:

Périodiquement s’élève la voix d’un poète qui parvient à réanimer Babel, à lui rendre un instant quelque chose de sa fécondité signifiante, à en transférer le souvenir au niveau figuratif où s’inscrivent, dans le présent social, l’expérience vivante du passé commun et, en perspective, des sens neufs, sinon prophétiques. (1997: 22)

#### **b) ‘Écrire en pays dominé’.**

La critique post-coloniale s’appuie sur le concept de “centre et périphérie” proposé par Bill Ashcroft *et al*, dans *The Empire writes back* (1989) pour analyser les rapports existant entre les puissances coloniales et leurs anciennes dépendances. Ces rapports selon les auteurs peuvent être appréhendés sous formes de dichotomies variées: dominants/ dominés; oppresseurs/ oppressés; assimilation/ dissimulation; etc... Dans le contexte des Antilles francophones, la dichotomie du centre et de la périphérie est souvent présentée en termes de “francophonie”, notion lancée et débattue dans les années 60 au moment de l’effondrement de l’empire colonial français pour conforter le lien d’interdépendance entre la métropole et ses anciennes colonies. Michel Beniamino explique que ce mot, dont l’origine remonte aux visées colonisatrices d’un ouvrage de Onésime Reclus paru au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, sert à décrire: « un ensemble de locuteurs de langue française et les productions littéraires écrites dans cette même langue» (1999: 32). Le concept opérateur de la langue ici n’est pas celui de “langue transmise en filiation directe” mais celui d’une langue “imposée”, “implantée”, soulignant par-là l’idée d’un décentrement de la langue, fondamental à toute entreprise coloniale. Pour Beniamino le terme “francophonie” maintient de la sorte, sous forme d’un *continuum*, l’idéologie coloniale, affirmant le regard institutionnel du centre sur ses marges, même s’il est vrai que l’expression connaît de multiples interprétations. A la suite de Beniamino nous retiendrons pour notre propos, l’expression « d’aire culturelle» qui a pour lui le mérite de décrire non pas « un concept mais un enjeu politico-idéologique», acception que reprend Pascale Casanova et qu’elle définit comme suit:

Des sortes de ‘sous-ensembles’ dans l’univers littéraire mondial (et) sont l’émanation et la matérialisation de la domination politique et linguistique. A travers l’exportation politique des langues centrales [...] des aires linguistiques (ou linguistico-culturelles) se sont constituées comme une sorte d’expansion (extension) des espaces littéraires nationaux. (1999: 166).

Toutefois, pour l’écrivain qui veut révéler et traduire l’espace socio-culturel dans lequel il se situe, la co-existence et la non-adéquation de deux univers symboliques, quelles que soient les définitions qu’on en donne, sont une entrave à sa liberté créatrice dans l’esprit de Chamoiseau:

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des valeurs, des pensées qui ne sont pas les tiennes? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie?

Comment écrire dominé? (1997: 17)

La question qui se pose donc avec acuité aux écrivains “dominés” est de savoir, d'une part, comment faire valoir leur appartenance à une aire socio-culturelle spécifique à travers leur pratique d'écriture, et, s'il leur est possible, d'autre part, d'échapper à la domination linguistique d'un centre. Pour Casanova deux stratégies s'ouvrent à l'écrivain qui veut atteindre une “visibilité littéraire”:

Les deux grandes “ familles” de stratégies, fondatrices de toutes les luttes à l'intérieur des espaces littéraires nationaux, sont d'une part l'*assimilation*, c'est-à-dire l'intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle dans un espace littéraire dominant, et d'autre part la dissimilation ou la *différenciation*, c'est-à-dire, l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale. (1999: 246)

Rejetant les productions littéraires mimétiques de leurs aînés comme les avatars d'une domination linguistique et culturelle, les auteurs de l'*Éloge* sont amenés à élaborer de nouvelles problématiques littéraires basées, nous l'avons vu, sur l'hybridité fondamentale constitutive de leur patrimoine génétique et culturel. C'est dans ce paradoxe essentiel, dans cette ambiguïté irrésolue du rapport “ du Même et de l'Autre” que s'élaborent les nouveaux horizons théoriques de l'écriture créolitaire. Face à l'aporie tragique de l'insécurité linguistique, Chamoiseau et Confiant, les auteurs de notre corpus, choisissent de s'affirmer, de se ‘différencier’, en bousculant les hiérarchies linguistiques et littéraires établies par l'instance de consécration, “le classico-centrisme de la littérature française” comme l'appelle Barthes (1984: 49). Ce “classico-centrisme”, à savoir l'élaboration de normes littéraires ou plus exactement d'un canon littéraire à partir d'une conception ‘absolue’ de la langue et de la culture, est l'aune à laquelle se mesurait encore l'écrivain excentré. Pour Casanova:

L'espace littéraire n'est pas une structure immuable, figée une fois pour toutes dans ses hiérarchies et ses relations univoques de domination. Même si la répartition inégale des ressources littéraires induit des formes de domination durables, il est le lieu de luttes incessantes, de contestation de l'autorité et de la légitimité, de rebellions, d'insoumissions et même de révolutions littéraires qui parviennent à modifier les rapports de force et à bouleverser les hiérarchies (1999: 241)

Les normes littéraires définies comme un compromis entre diverses pulsions créatrices à une période donnée dans un contexte donné, justifient les stratégies de l'écriture identitaire des romans de la créolité et sont brillamment illustrées par la métaphore de l'architecture de la ville créole dans *Texaco*:

Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. Ici la trame géométrique d'une grammaire urbaine bien apprise, dominatrice; par-là, la couronne d'une culture mosaïque à dévoiler, prises dans les hiéroglyphes du béton, du bois-caisse, et du fibrociment. La ville créole restituée à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve: multiraciale, multilingue, multihistorique, ouverte, sensible à la diversité du monde. (1992: 243)

De même que les deux réalités urbaines qui co-existent dans *Texaco* sont contradictoires mais complémentaires et indissociables l'une de l'autre, de même les romans de la créolité traduisent la présence de l'Autre dans l'écriture du Même. Pour les auteurs de *l'Éloge*, et toujours à la suite de Glissant, l'identité littéraire doit dire l'ambivalence de vivre avec deux langues:

Se forger à partir des usages débilisés des deux langues dont le contrôle ne nous fut jamais collectivement acquis un langage par quoi nous poserions volontairement l'ambigu et enracinerions carrément l'incertain dans notre parole. (1981: 283)

### **3) Le marqueur de paroles ou l'ethnographie de soi.**

#### **a) Combler les lacunes ou l'inventaire d'un héritage.**

Pour les écrivains qui se réclament du mouvement de la créolité l'ethnographie de soi, c'est-à-dire le désir de se regarder soi-même avec d'autres yeux et « en toute autonomie», équivaut à une « mise à jour de la mémoire vraie», c'est-à-dire à une valorisation de leur patrimoine culturel et fonde leur esthétique particulière, comme le précise Chamoiseau:

Demeurent pour l'écrivain les lambeaux de la mémoire orale, disséminés à travers le pays, des bouts de conte, [...], des haillons de paroles diverses qui se bousculent et s'entrechoquent [...] quasiment inaccessibles dans leur essence. C'est avec cette réalité-là que l'écrivain créole d'aujourd'hui doit travailler. (1994: 155)

Tâche ingrate donc que celle qui échoit à l'écrivain qui se doit de: « réexaminer notre existence, nous voir dans notre histoire, notre quotidien, notre réel [afin de] détrousser le chaos des histoires subies» (1992: 38) et qui équivaut pour Casanova à une extension de la revendication herderienne: « deux versions d'une même croyance en une identité et spécificité populaire et originaire» (1999:116). Ici encore, l'écrivain confronte l'ambiguïté de sa position en termes d'oralité et d'écriture comme l'illustre Chamoiseau dans *Solibo Magnifique*:

Qui a tué Solibo? L'écrivain au curieux nom d'oiseau fut le premier suspect interrogé. [...] Non, pas écrivain, *marqueur de paroles*, ça change tout inspectère, l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie: celle de l'oraliture, il recueille et transmet. (1988:169)

Le néologisme du 'marqueur de paroles' par lequel Chamoiseau s'incarne dans ses romans est particulièrement heureux puisqu'il procède des deux codes conceptuels de l'écrit et de l'oral. Si l'on s'en tient à la définition proposée par Sylviane Telchid dans son *Dictionnaire du français des Antilles*, le 'marqueur' est un "batteur qui marque le rythme du groka", le 'groka' étant ce tambour qui ponctue les histoires du conteur. Métaphoriquement parlant, le marqueur de paroles serait alors celui qui chercherait à transmettre et à restituer au fil de son texte, le rythme de la parole. Mais 'marquer' a aussi le sens de "prendre en notes", et c'est l'autre fonction que s'assigne Chamoiseau dans ses romans:

Je me disais « marqueur de paroles », dérisoire cueilleur de choses fuyantes, insaisissables [...] Je m'étais fait scribouille d'un impossible, et je m'enivrais à chevaucher des ombres, si bien que je passais des semaines à me remémorer le dit du Maître... (1988: 225)

L'impossible à transmettre c'est 'la mise-en-écrit' de la parole, qui pour les tenants de la créolité s'avère être une "urgence" car affirme Chamoiseau "nos mémoires sont orales" mais malgré sa panoplie complète de "petit ethnographe" sa démarche n'aboutit guère au résultat souhaité:

J'avais beau, durant mes éclaircies lucides, m'imaginer en *observation directe participante*, comme le douteux Malinowski, Morgan, Radcliffe-Brown, où bien Favret-Saada chez ses sorciers normands, je savais que nul ne s'était vu dissoudre ainsi dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire. Je n'étais plus dans ce marché qu'une sorte de parasite, en béatitude stérile, dont les notes s'apparentaient (et s'*apparentent* puisqu'aujourd'hui encore je n'y comprends hak) aux armes miraculeuses des chantres surréalistes. (1988: 44)

Les réserves qu'exprime Chamoiseau ici quant à la validité d'une approche ethnographique dans la reconstruction et traduction d'une identité culturelle, tiennent à la question fondamentale, qui selon Francis Afférgan sous-tend la discipline elle-même: « Il reste à s'interroger sur les modes possibles et inédits de la saisie des autres. Comment les appréhender et comment en rendre compte? (1997: 89).

L'ethnographie en effet a été pendant longtemps envisagée comme un fait de civilisation propre à étayer les dichotomies traditionnel/ moderne, présent/ passé, ramenant le sujet observé aux valeurs du sujet observant, folklorisant très souvent les pratiques observées et inapte, selon Afférgan, « à penser un objet hybride. » De plus, du point de vue empirique, les études ponctuelles auxquelles se livraient les ethnologues en instituant la parole comme objet, la détachait de son cadre

d'énonciation et en faisait un objet statique. En l'isolant de la réalité sociale pour ensuite la traduire puis la transcrire, l'écriture ethnographique rend la culture impénétrable, inintelligible comme le pressent Solibo: « écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire: voici le lambi! La parole répond: où est la mer? » (1988: 53). Afférgan appelle à une remise en cause de cette approche « matérialiste et fonctionnaliste » de la culture:

Écrire un texte ethnologique implique des procédures de construction de mondes, par laquelle les cultures se font et se défont en même temps qu'elles se comprennent. Il n'est pas jusqu'au monde croisé et original, né de la rencontre entre les autres et soi, qui naisse de ce travail de construction: un monde-entre. (1997: 92)

Pour les écrivains de la créolité cette “ rencontre ” s'opère au sein du langage puisque l'écriture ‘mosaïque’ en permettant de mettre à jour les soubassements de la créolité préserve dans le même temps l'opacité nécessaire à la rencontre avec l'Autre. Or l'approche traditionnelle de l'écriture ethnographique a toujours été celle d'une traduction/ transposition fidèle des données culturelles recueillies, le but étant de décrire et de rendre l'Autre intelligible dans son altérité. Pour le ‘marqueur de paroles’, dont la réflexion sur l'irréductible qui existe entre la parole et l'écriture, le travail de “traduction” portera sur le point “d'incandescence entre l'oralité et l'écriture” car son travail est essentiellement un travail de reconstruction de l'imaginaire contenu sous les paroles et non un travail de description d'une réalité donnée. Afférgan convoque les positions de Benjamin sur la traduction pour proposer une nouvelle approche de l'écriture ethnographique:

Il nous invite ainsi à abandonner la perspective ontologique d'une restitution fidèle d'un réel [...] pour celle, plus épistémologique, d'une reconstruction fictionnelle du monde de l'Autre. (1997: 105).

Cette perspective fonde le projet d'écriture de Chamoiseau, comme il l'indique dans l'épilogue de *Texaco*: « Mon utilisation littéraire de ce qu'elle [Marie-So-phie] appelait sa ‘pauvre épopée’ ne lui fut jamais évidente. Elle en avait une haute idée mais n'en percevait jamais l'esthétique » (1992: 424). Ainsi, le rôle de “marqueur de paroles”, telle qu'il est perçu par Chamoiseau, n'annule en rien la fonction d'auteur, il introduit simplement au sein du texte un *alter ego* qui renvoie au lieu et temps réels de l'énonciation, comme le suggère Dominique Chancé:

Le « marqueur de paroles », en tant que personnage, est bien celui qui, imaginativement, continue la scène de l'oralité. Cependant, il est en même temps narrateur-scripteur, et de ce point de vue quitte la scène de l'oralité. Par sa pratique d'écriture, il participe du monde littéraire et auctorial, même si symboliquement, il n'assume pas cette position. (2000: 26)

On pourrait donc avancer que si les romans de la créolité veulent se donner à lire comme des “histoires vraies”, ils le font à des fins provocatrices car on peut s'interroger, à la suite de Genette notamment, sur les distinctions à établir entre le

‘vrai’ des faits, tels qu’ils sont répertoriés et transmis par l’ethnographe, et la ‘vérité de l’art’, proposée, elle, par l’écrivain et Chamoiseau explique:

Je crois qu’on fait une oeuvre de déshallucination, c’est-à-dire que par l’hallucination entre le réel et l’irréel, on met en doute le réel, on déplace le positionnement du réel pour le situer dans une perspective qui permet de considérer le réel autrement. La finalité est de faire en sorte que nous puissions nous regarder autrement nous-mêmes. (2000: 729)

Le positionnement littéraire des auteurs de notre corpus trouve un écho élargi dans la configuration actuelle du monde. Là où des cultures sont entrées et entrent en contact, il s’opère des mises en relation qui sous forme d’échanges ou de résistances changent la nature même des concepts d’identité, de culture voire de littérature comme le suggère encore Chamoiseau:

L’oralité et l’écrit, c’est un aspect de quelque chose qui concerne la sensibilité artistique contemporaine et qui est d’intégrer tous les possibles dans ce qu’on exprime. [...] C’est vraiment en passant par toutes mes blessures, les blessures du lieu, que je peux arriver dans une certaine modernité. (1999/i:134)

#### **b) Narrer les « histoires ».**

Ce n’est pas du côté littéraire que les affres me sont venues [...] comme on eût pu s’y attendre chez tout écrivain soucieux d’accorder son travail à son discours, c’est du côté de l’Histoire, du trop-plein ou du manque de rapport médité au vécu, dont comme tout Martiniquais, je ne puis rester sans pressentir que je suis atteint. (1981:136)

La position de Glissant sus-citée, est confortée par celle de Affergan, l’anthropologue, qui dans *La pluralité des mondes*, s’interroge sur la meilleure façon de comprendre et d’interpréter les sociétés antillaises, sociétés à forte acculturation: « comment peut-on (re)construire l’histoire d’un pays en l’absence d’arrière-pays, privé de profondeur spatiale, soustrait à toute distanciation temporelle, émasculé d’une mémoire de longue durée? » (1997:179). Les romans antillais contemporains, et tout particulièrement ceux de nos deux auteurs, s’efforcent d’apporter une réponse à cette question en reprenant l’axiome de Michel de Certeau pour qui « l’histoire est le privilège qu’il faut se rappeler si on ne veut pas s’oublier soi-même ». Les auteurs de l’*Eloge*, dans la foulée de Glissant, assignent à la littérature la tâche de récupérer un “imaginaire historique”, qui serait la postulation d’un devenir autant que d’un “étant” comme le suggère aussi Ashcroft dans l’introduction à *Post-colonial transformation*, lorsqu’il cite Stuart Hall:

Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialist past, they are subject to the continuous ‘play’ of history, culture and power. Far from being grounded in



mere 'recovery' of the past, which is waiting to be found, and which when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. (2001: 4)

L'enjeu identitaire de cette quête "narrative" du passé, est une quête à laquelle sont confrontés les écrivains du monde post-colonial car leur histoire en tant que vécu, en tant que "passé subi", a trop souvent été occultée, et "naufragée dans l'Histoire coloniale" elle "lancine" l'écrivain, affirment les auteurs de l'*Éloge*:

L'histoire de la colonisation que nous avons prise pour la nôtre a aggravé notre déperdition, notre autodénigrement, favorisé l'extériorité, nourri la dérade du présent. Dedans cette fausse mémoire nous n'avions pour mémoire qu'un lot d'obscurités. Un sentiment de chair discontinué. (1993: 37)

En se proposant de combler le passé et de se repositionner dans l'histoire pour atteindre son identité, l'écrivain antillais se doit d'explorer les « traces latentes de la mémoire » présentes dans le réel afin de révéler la « chronologie tourmentée » de l'histoire antillaise car comme le note encore M. de Certeau: « l'histoire n'est qu'un récit. Un sens reçu est imposé et quand nous recevons le texte une opération a déjà été effectuée. Elle a éliminé l'altérité et son danger pour ne garder du passé que des fragments encastrés dans le puzzle du présent. » (1975: 292). L'histoire comme discours linéaire, hiérarchique, "objectif" avec ses dates, faits et actes répertoriés était la prérogative de l'Occident du temps où il était encore le "faiseur d'histoire" et marginalisait les "autres" histoires car elles fissuraient, "lézardaient" une vision ethnocentrique et homogène du monde, comme l'illustrent les remarques d'un personnage dans *Texaco*:

Oh Sophie, tu dis l'Histoire mais ça ne veut rien dire. Il y a tellement de vies, tellement de destins, tellement de tracées pour faire notre seul chemin. Toi tu dis l'Histoire, moi je dis les *histoires*. (1992: 108)

Ainsi dans le cadre des Antilles, "la reviviscence de la mémoire raturée" qui interpelle l'écrivain, se voudra une "mise en relation" des histoires partagées et se fera, non pas sous la forme des schémas traditionnels de l'écriture de l'histoire, mais en problématisant « un sens douloureux du temps qui surgit par blocs dans des zones d'absence » (Glissant 1981). Il s'agira donc pour l'écrivain de se saisir de cette "non-histoire" faite de ruptures et de silences, de la décrire sur le mode du discontinu et de la transformer en "différence proclamée". C'est ce que Glissant appelle "la vision prophétique du passé" permettant à l'écriture "d'expliquer l'inexplicable", ou comme le propose Chamoiseau: « de repenser la tragédie au-delà de la seule responsabilité de la blessure, et au-delà de la souffrance de la victime. [...] Il faut voir ce que représente la tragédie, ce qu'elle a fait, ce qu'elle a généré, quel rapport de force elle génère, et ça, c'est important » (2000:733). C'est en "fouillant" le présent, en cherchant à construire sur des "brumes de mémoire" qu'on peut penser et éclairer le passé, à jamais lacunaire et hypothétique soit, mais nécessaire pour pouvoir se projeter "sereinement" dans l'avenir. Pour D. Chancé,

les romans de la créolité en refigurant le rapport entre histoire et mémoire, inscrivent la problématique de la narration dans le roman lui-même:

La narration n'est plus un récit linéaire des événements mais le lien établi entre des récits multiples, ce n'est plus un discours mais une mise en cause du discours; le narrateur, bien présent, ne joue plus son rôle. Il témoigne d'une impuissance à raconter, il ne fait que transmettre des récits qu'il transforme, déforme, dont il perd les parties. (2000: 15)

La trame narrative dans *Texaco* et *Eau de Café* juxtapose une multitude de récits et superpose une diversité de voix qui déstabilisent la linéarité du discours et le transforment en un récit "éclaté et polyphonique", "traduction-même" de l'imaginaire créole inscrit dans le conte. Là où, par ailleurs, l'écrivain interrogeait la nature de la langue, le narrateur à son tour questionne la fonction de la narration, il l'analyse, il la met en perspective. Pour Dominique Chancé, il n'est plus celui qui raconte mais celui qui "assemble", qui "amarre" les histoires comme le précise Chamoiseau lui-même: « s'il faut raconter la totalité du pays Martinique, il faut entremêler ces histoires-là pour voir comment elles se sont éloignées, comment elles ont été isolées les unes des autres, comment elles se sont mélangées » (2000: 725). La "mise en relation" qui s'opère ainsi à l'intérieur de la narration, comme le montrera plus loin l'analyse de *Texaco*, recompose à partir de nouvelles stratégies narratives l'histoire "diffractée" des Antilles et lui confère une densité pour ne pas dire "opacité" voulue. Outre les formes narratives inédites des romans à l'étude, les écrivains de la créolité en assumant l'héritage du conteur s'approprient également les "armes" rhétoriques et ludiques de ce dernier, à savoir le rire, l'ironie, la moquerie, la dérision. Chamoiseau, narrateur/ auteur dans ses romans, assure en quelque sorte selon D. Chancé le "lien dialectique" entre la "scène de l'oralité et celle de l'écriture" et illustre par-là le fondement historico-politique du projet littéraire envisagé dans l'*Éloge*:

Aussi croyons nous que la meilleure façon de participer au combat multi-séculaire que mènent nos peuples depuis des siècles pour se libérer des entraves coloniales ou impériales, est de consolider à travers nos écrits cette culture créole que nos oppresseurs se sont toujours employés à minorer. (1993: 64, note 26)

## B. TRADUIRE ET TRAHIR.

### **1. Parole et écriture.**

#### **a) Sur les fondements de l'oralité et de l'écriture.**

Eric Havelock dans *The Muse Learns to Write* envisage en termes de "crise de la communication" le passage de l'oral à l'écrit dans la Grèce ancienne. "Crise" en termes du danger inhérent à l'écriture qui en supplantant l'oralité dans la

transmission des savoirs poétiques et didactiques transforme la conscience même de l'individu:

Was the arrival of Platonism, meaning the arrival of a large body of discourse written in prose, a signal announcing that Greek orality was giving way to Greek literacy and that an oral state of mind was to be replaced by a literate state of mind?» (1986: 8).

Il note en effet qu'une fois les préceptes de l'écrit définis et posés par Platon, l'art de l'écriture et de son corollaire, la lecture, va entrer en compétition directe avec celui de l'élocution et de la mémorisation: « Platonism, being a written text, was able to formulate a new conceptual type of language and of thinking as a replacement for oral narrative and oral thinking » (1986:29). Les arguments avancés par Havelock aident à éclairer le "tourment" ressenti par les écrivains de notre corpus lorsqu'ils cherchent à transcrire leur héritage oral, car passer de l'oral à l'écrit implique la perte de l'individualité, comme le note aussi Zumthor:

La voix est vouloir-dire et volonté d'existence. Lieu d'une absence qui, en elle, se mue en présence, elle module les influx cosmiques qui nous traversent et en capte les signaux: résonance infinie, qui fait chanter toute matière. (1983: 11)

Le récit oral, selon Zumthor, "s'offre à une audition publique" et possède, en plus du rythme qui le caractérise, un élément visuel: les gestes, regards et postures du narrateur font partie intégrante de la mise en scène du récit oral et sont appréciés comme tels par l'auditoire. L'une des gageures pour nos auteurs est d'arriver à insuffler cette dynamique à leur prose, valorisant dans la même démarche la présence cachée de la langue de communication, ici le créole. Le passage du vernaculaire au véhiculaire, la langue de transmission orale ne correspondant pas à la langue de transcription écrite, ne peut manquer d'avoir une incidence sur la pratique et la fonction de l'oralité au sein du texte, comme le suggère Glissant:

Ce que je crois intéressant pour les littératures comme les nôtres — les littératures des pays du Sud et les littératures des pays antillais — c'est de placer la dialectique de cette oralité et de cette écriture à l'intérieur même de l'écriture. Pourquoi? Parce que nous n'avons pas encore libéré en nous l'écriture, telle qu'on nous l'a enseignée, telle que l'Occident nous l'a enseignée. (1994: 116)

Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture* (1972), avait déjà envisagé la problématique de l'écriture 'moderne' en termes de la double postulation "rupture et avènement":

Toutes les écritures présentent un caractère de clôture qui est étranger au langage parlé. [...] On trouvera donc dans toute écriture l'ambiguïté d'un objet qui est à la fois langage et coercition: il y a au fond de l'écriture, une « circonstance » étrangère au langage, il y a comme le « regard d'une intention » qui n'est déjà plus celle du langage. (1972: 18)

S'il est vrai que l'écriture appauvrit le réel, le vrai danger qu'elle présente toutefois ne tient pas tant à la rigidité qu'elle impose au fond et aux formes du récit qu'à la perception et la place qu'elle acquiert dans la conscience même de l'individu. En passant du son au signe, en prenant le relais d'une vision "orale" du monde, l'écriture va parallèlement assumer la prétention de "dire" le monde et de définir "l'être" et ainsi, pour Glissant, "la transcendance de l'écriture par rapport aux oralités premières" finira par établir "des modèles transparents d'humanité". D'où cette revendication que si l'écriture veut témoigner et préserver le patrimoine oral antillais, elle devra garder cette part d'opacité inhérente à tout acte de parole et, partant, refuser de s'éclaircir pour l'autre. C'est le précepte qu'établit *l'Éloge de la créolité*, c'est une "révolution du signe" qui fait de l'équation oral-écrit un vecteur de culture et de valeurs selon Havelock:

The fact is that the oral-literate equation has become no longer just a Greek equation. It has drawn attention, as something still operative in the modern world, from the various disciplines of anthropology, sociology, and comparative literature. Examination of orality's survival in societies which have till recently remained non-literate has turned into observation of its continuing presence behind the literary texts composed by modern «writers». (1986: 16)

Sans faire explicitement référence au courant structuraliste qui a dominé la pensée européenne dans les années d'après guerre, Havelock cite différents ouvrages qui tous, tant du point de vue historique (Mc Luhan, 1963), qu'anthropologique (Levi-Strauss, 1962), que scientifique (Mayr, 1963) ou encore philosophique (Havelock, 1963), tentent chacun à leur manière d'éclaircir ou d'établir les "lois" ou structures inconscientes qui gouvernent des groupes humains socialisés

dans leur rapport au monde. Pour Glissant toutefois, ce retour, vers l'oralité est symptomatique non seulement de la crise culturelle que traverse l'Occident, mais de la crise que traverse l'écriture elle-même. Que la culture livresque occidentale, et à sa suite tout son appareil critique, se tourne vers la production littéraire émanant de ces aires du monde où cohabitent, dans un rapport hiérarchisé et souvent conflictuel deux formes de cultures l'une livresque et perçue comme savante l'autre orale et dite populaire, pour y puiser un renouvellement est "le signe même d'une poétique du chaos-monde" explique-t-il:

Et, quand je pense le chaos-monde, quand j'essaie d'être dans une poétique du chaos-monde, ce n'est pas par anti-occidentalisme, c'est parce que les conditions actuelles de l'existence des cultures, de leur conflit et de leurs mises en conflit et en harmonie dans le panorama mondial ont un lieu fondamental, et que ce lieu c'est l'inspiration de l'existant, contre la transparence de l'être. (1994: 114)

#### **b) « Écrire la parole de nuit».**

L'oralité créole qui naît au sein de la société plantationnaire des XVII, XVIII et XIXème siècles, ne peut bien entendu être mise en parallèle direct avec l'oralité *ante-scriptum* de la Grèce ancienne mais, si l'on pose avec Havelock et Ong (2000: 136-152) que toute forme d'oralité est une manière de refléter les savoirs et les fondements d'une société donnée à une époque donnée, on peut avancer que l'oralité antillaise « fonde» l'identité, aussi brouillée ou obscure soit-elle, de la communauté qui l'a produite au même titre que les épopées gréco-latines font entrevoir l'univers des valeurs qui prévalaient dans l'Antiquité. La différence est que l'apport puis l'ampleur pris par l'écriture, ont servi à ériger en modèle référentiel un système logocentrique à partir duquel l'Occident lisait le monde et en excluait l'autre, (Saïd 1978, 1993, Ashcroft 1989). Dans le cadre des Antilles, où, selon les mots de Pépin: « l'interdit qui pesait sur l'esclavage était aussi un interdit qui frappait l'écriture et l'apprentissage même de la langue» (1997: 97), l'héritage culturel créole dévalorisé va suite à l'abolition de l'esclavage se déliter à mesure que l'économie de plantation se désagrège car, comme le note Chamoiseau: « les rares moyens de promotion sociale se voyaient essentiellement conditionnés par l'acquisition de la langue et de la culture françaises, ou mieux: de la francisation.» (1994: 151). La rupture qui s'en suivra entre "le tissu littéraire

parlé” et l’idéalisation d’une écriture “franco-occidentale” est, explique-t-il encore, la cause du déport culturel majeur qui a frappé la littérature antillaise à ses débuts:

Le pays mien dans ces livres était mis à distance. [...] Ces écrivains-doudous pratiquaient une muséographie d’eux-mêmes. Coutumes. Traditions. Manières. Descriptions pittoresques. Ce regard sur eux-mêmes reproduisait celui des voyageurs occidentaux. Leur émerveillement s’alimentait aux émois des chroniqueurs de passage. Toute relation intime à ces magnifiques paysages se voyait ignorée: seule se considérait une exaltation de surface conforme à la vision extérieure des conquérants de ce monde. (1997: 51)

Les auteurs associés au mouvement de la créolité dont ceux de notre corpus, reconnaissent leur dette envers Glissant, qui le premier, a souligné l’importance et la nécessité d’établir un lien entre oralité et écriture: « la culture populaire vivace est au fondement de nos réflexes, elle est ce qui demeure sous nos errements, ce qui demande peut-être à être dépassé mais dirige toujours nos expressions. » (1981:179). Culture née au cœur de l’Habitation où à la faveur de la nuit, le conteur apparaissait pour aider les esclaves dépossédés à se libérer par l’imagination, à « se reconstruire et, en eux-mêmes trouver une voie », l’oralité créole traduit la double blessure de l’exil et de la langue. Pour Glissant ce que cette “ parole de nuit ” transmettait avant tout, c’était un refus, une résistance aux valeurs imposées et dont les traces se lisent dans le conte:

L’analyse du conte montre comment les manques dont souffre la communauté (absence d’arrière-pays culturel, perte de responsabilité technique, isolement dans l’entour caraïbe, etc.) sont surdéterminés dans l’imagerie populaire. Le remarquable est que cette surdétermination est toujours elliptique, rapide, camouflée de dérisoire. C’est ce que nous observons dans le conte. Celui-ci procède ainsi vraiment d’une poétique forcée: c’est une tension qui, tramant le manque dont elle pâtit, se voue pour mieux nier les critères de la transcendance scripturale, à n’en jamais parfaire l’expression. Le conte créole inclut le rituel participant mais exclut soigneusement la sacralisation. (1981: 242)

Dans la “posture” esthétique du conte où s’inscrit à la fois “l’impuissance à se libérer et l’acharnement à le faire”, l’érige en contre-poétique le distinguant par là de la simple oralité et le transformant, comme l’explique Confiant, en “orali-ture” c’est-à-dire en: « une véritable entreprise de description et d’appropriation symbolique de la réalité sociale et physique » (1998:25) et comme l’estime par ailleurs Zumthor

dans son analyse de la fonction et finalité du conte dans les sociétés où l'oralité tient une place prépondérante:

Le conte offre à la communauté un terrain d'expérimentation où, par la voix du conteur, elle s'essaie à tous les affrontements inimaginables. D'où sa fonction de stabilisation sociale, laquelle survit aux formes de vie «primitive» et explique la persistance des traditions narratives orales, par-delà les bouleversements culturels: la société a besoin de la voix de ses conteurs, indépendamment des situations concrètes qu'elle vit. (1983: 53)

L'affirmation identitaire qui sous-tend l'entreprise littéraire des auteurs de la créolité et les incite à "convoquer la parole" dans leur œuvre, puisqu'elle porte les traces d'une histoire vécue, les confronte à une problématique de l'écriture. Lorsque Zumthor s'interrogeait sur le bien-fondé d'une poétique qui proposerait des notions opératoires quant à "la transmission de la mémoire", il concluait qu'une telle démarche se verrait subsumée dans la question fondamentale d'une « poécité orale spécifique » (1983:10). Dans l'univers oralitaire des Caraïbes, le conte qui était l'espace où, selon Glissant, s'articulait « une nécessité d'expression face à un impossible à exprimer », a engendré des techniques narratives spécifiques:

L'art du conteur créole est fait de dérives, en même temps que d'accumulations avec ce côté baroque de la phrase, de la période, ces distorsions du discours où ce qui est inséré fonctionne comme une respiration naturelle, cette circulatité du récit et cet inlassable répétition du motif. Tout cela converge en un langage qui court à travers les langues de la Caraïbe. (1996: 43)

Outre la nature dialogique du conte qui "dit sans dire", la langue du récit est le créole et il faut donc pour nos auteurs "se remettre à l'école du génie profond de la langue, à l'école de sa poétique" afin de recréer dans l'écrit le rythme et l'écho de la voix du discours. Sous cet angle le passage de l'oralité à l'écriture ne constituerait plus une rupture, ni une "perte" mais permettrait au contraire aux auteurs d'explorer le "chaos de la mémoire" et de toucher au "mystère de la création" comme l'explique Chamoiseau:

Il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à un autre; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole, ou d'écrire sur un mode parlé, ce qui serait sans intérêt majeur; il s'agit d'envisager une

création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que de celui de l'écriture. Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse toutes les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre. (1994: 158)

En s'inscrivant dans la continuité du conteur et en se réappropriant ses techniques, Chamoiseau ne cherche pas à imiter mais bien plutôt à innover, à créer une écriture aux confins des langues et des mondes que les Antilles ont reçus en partage. Une écriture dont les impératifs non seulement libèrent des contraintes mais témoignent également d'une conscience qui cherche à se nommer et oblige, selon Gauvin les auteurs à un regard extérieur sur la langue qui devient alors:

Le lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique ou atopique, avec tout ce que cette projection dans un ailleurs indéfini peut avoir de paradoxal pour qui fait profession d'écrire. (2004: 86).

## **2. L'écrivain-traducteur.**

### **a) L'esthétique de l'entre-deux.**

C'est dans leur affrontement avec la question de la langue que les écrivains des espaces excentriques ont l'occasion de déployer l'univers complet des stratégies par lesquelles s'affirment les différences littéraires. La langue est l'enjeu majeur des luttes et des rivalités distinctives: elle est la ressource spécifique avec ou contre laquelle vont s'inventer les solutions à la domination littéraire, le seul véritable matériau des écrivains permettant les innovations les plus spécifiques. (2000: 348)

En posant la langue comme enjeu et problématique de la tragédie des "hommes traduits", Casanova, dans la citation ci-dessus, invite à réfléchir, d'une part aux rapports qu'entretiennent les langues entre elles dans une situation post-coloniale, et au positionnement, d'autre part, de l'écrivain vis-à-vis de la langue qu'il s'est choisie. Elle propose de distinguer les écrivains "assimilés", c'est à dire ceux qui préfèrent masquer leur origine linguistique, et les auteurs "dissimilés" qui eux, au contraire, en creusant l'écart d'avec une langue dominante arrivent à se forger un "langage" c'est-à-dire une langue dans la langue. Chamoiseau et Confiant, les écrivains de notre corpus, appartiennent aux "dissimilés" de Casanova puisque leur entreprise littéraire, telle qu'il nous la présente dans l'*Éloge* tente de déconstruire les mécanismes cachés d'une aliénation linguistique et culturelle: « Il fallait exorciser la vieille fatalité d'extériorité. Il nous fallait nous laver les yeux, [avoir] un regard neuf qui enlèverait notre naturel du secondaire ou de la périphérie afin de le replacer au centre de nous-mêmes. » (1993: 24). Nos



auteurs invitent ainsi, à travers leurs romans, à une nouvelle réflexion sur la fonction de l'écriture dans les sociétés postcoloniales et sur le rôle de l'écrivain en tant que "traducteur" de ce « formidable migan, de ce monde diffracté mais recomposé ». La notion de traduction est ici à prendre dans son sens large, à savoir, celle du déplacement d'une réalité culturelle, d'une "densité anthropologique" comme l'appelle Chamoiseau, d'une langue à une autre :

Je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite non-traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler, de signaler un tel passage — ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire. (1988: *épigraphe*)

La difficulté inhérente à ce type d'écriture tient au fait que celle-ci procède à la fois d'un concept éthique et d'un concept analytique du discours identitaire. En cherchant à se construire dans l'espace qui sépare les langues en présence (français et créole) ainsi que les deux codes de transmission (parole et écriture), l'écriture s'interroge également sur ce qui la fonde ainsi que sur ses potentialités à nommer la différence car comme le souligne Bhabha :

The 'right' to signify from the periphery of authorized power and privilege does not depend on the persistence of tradition; it is resourced by the power of tradition to be reinscribed through the conditions of contingency and contradictoriness that attend upon the lives of those who are 'in the minority'. The recognition that tradition bestows is a partial form of identification. In restaging the past it introduces other, incommensurable cultural temporalities into the invention of tradition. (2006: 3)

On peut noter d'ores et déjà que les stratégies textuelles mises en place par Chamoiseau et Confiant, que nous analyseront plus longuement ailleurs, mettent l'écriture en crise en termes d'une dialectique de traduction/ création comme le suggère Michael Cronin dans *Across the lines* :

Translation can be the ultimate expression of linguistic hospitality welcoming new languages, cultures, ideas into the mother tongue, or it can be a fortress of hegemonic difference translating people into the language of dominant cultures and annihilating difference. (2000: 38)

En se positionnant dans l'entre-deux des langues, nos auteurs visent à meubler l'espace qui sépare les modes d'expression et de pensée des deux cultures en présence, et à investir ce lieu de passage où, ils se forgent une écriture traduisant leur double appartenance et, partant, affirmant une nouvelle poétique du monde, un "écho-monde", comme l'indique Chamoiseau :

Deux langues m'avaient été données, comme m'avait longtemps été données la parole du conteur et son oralité, la littérature et des siècles d'écriture. Je devais amener dans chaque mot, dans chaque phrase cette double richesse, ce Divers intérieur: *ce qui était à moi*. (1997: 282)

Mais l'entre-deux n'est jamais neutre. Pour nos écrivains l'entre-deux sera le lieu par excellence de leur affirmation identitaire, le lieu où "l'ethnopoétique rencontrant le politique" va s'ériger contre la vision monolithique et monolingue du monde véhiculée par la culture dominante. Il s'ensuit donc que la visée "traductive" de leur écriture déconstruit l'aliénation culturelle inhérente à la coexistence conflictuelle et hiérarchisée des langues et variétés de langues de leur espace linguistique. Pour Jakobson, « les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer » et il élabore :

Dans sa fonction cognitive, le langage dépend très peu du système grammatical, parce que la définition de notre expérience est dans une relation complémentaire avec les opérations métalinguistiques — l'aspect cognitif du langage, non seulement admet mais requiert, l'interprétation aux moyens d'autres codes, par recodage, c'est-à-dire la traduction. (1963: 84)

La langue serait alors le mode d'appréhension privilégié du monde et organiserait et reflèterait l'expérience et le cadre conceptuel dans lesquels ses locuteurs évoluent. On admet ainsi que dans une même communauté linguistique, chacune des langues en présence serait fortement connotée et porteuse de valeurs et de fonctions spécifiques au groupe qui la pratique. Dans le cas qui nous occupe, celui des Petites Antilles, la langue coloniale, en s'imposant comme langue véhiculaire chargée de ses valeurs, a exclu la langue vernaculaire et gommé l'identité de l'autre. Pour l'écrivain antillais, il s'agit de surmonter le décalage entre la réalité vernaculaire et l'expression aliénante de l'écriture véhiculaire. Extériorité de l'inspiration, extériorité de l'expression, "hynose de la Francité", explique Chamoiseau :

J'avais beaucoup lu, j'avais beaucoup imité, j'avais beaucoup écrit de petites histoires qui ne se passaient pas aux Antilles mais dans les pays de mes lectures [...] J'exprimais ce que je n'étais pas. Je ne percevais du monde qu'une construction occidentale, déshabillée, et elle me semblait être la seule qui vaille. (1997: 46/47)

Les prises de position quant à l'approche d'un projet littéraire visant à une reconquête de soi exposées dans *l'Éloge* renvoient à un engagement dans la langue ou pour citer Gauvin à un 'langagement' à savoir : « un sentiment de la langue, une pensée de la langue et un imaginaire de la langue [qui] se trouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées » (2004:76). Pour étayer son argument Gauvin reprend le concept de "bi-langue" élaboré par l'écrivain marocain Khatibi pour théoriser sa position et celle de tout autre écrivain à la "croisée des langues" :

Tant que la théorie de la traduction, de la bi-langue et de la pluri-langue n'aura pas avancé, certains textes maghrébins resteront imprenables selon une approche formelle et fonctionnelle. La langue maternelle est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre, se déroulent une traduction

permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficiles de mettre au jour. (2004: 77)

L'écriture "plurielle" des écrivains du monde postcolonial tente "d'appri-voiser l'impossible" et fonde, selon Barthes, une littérature qui donne à lire "l'impasse de sa propre histoire." En brouillant les limites, en effaçant les marges, en déjouant les formes narratives, autrement dit, en intégrant tous les possibles du langage, ces œuvres illustrent l'esthétique postmoderne telle qu'elle a été envisagée par Lyotard, c'est-à-dire une esthétique qui fait place au différent, au disparate, à l'hétérogène, propre à refléter un monde en voie de créolisation. Dans cette perspective, la dichotomie centre-périphérie s'annule, " tout le monde est au centre et tout le monde est à la périphérie" dit Glissant et c'est ce qu'il nomme "démésure de la démesure":

Démésure de la démesure c'est la parole confisquée par ceux qui ne l'avaient pas encore. C'est le monde revisité par les acuités et les consciences de ceux qui n'avaient pas encore la parole et qui l'ont prise; de ceux qui étaient sur la surface cachée de la Terre et qui entrent, comme dirait Césaire "sur la grande scène du monde". (1997: 112)

#### **b) L'hospitalité de la langue.**

« Que faire de la parole? Assis devant sa feuille, dans une problématique d'écriture, comment convoquer la parole? Et que faire quand elle est là?» s'interroge Chamoiseau (1994:154). La question qu'il se pose vaut pour tout écrivain postcolonial et ramène une fois de plus la littérature à une problématique du langage. En se voulant résistance à une écriture dite "classique" et donnée comme "une et universelle", la littérature postcoloniale pose la nécessité d'une démythification de la langue elle-même, comme le note Barthes:

Dans la grammaire de Port-Royal, la langue classique est revêtue des caractères de l'universel, et la clarté devient une valeur. En fait, la clarté est un attribut purement rhétorique, elle n'est pas une qualité générale du langage, possible dans tous les temps et dans tous les lieux mais seulement l'appendice idéal d'un certain discours. (1972: 43)

Glissant, et à sa suite, les écrivains de la créolité, ont opposé à l'universalisme des canons littéraires européens, la notion d'opacité déjà abordée plus haut, en dénonçant les visées assimilatrices et le processus d'aliénation construits autour de "la fausse clarté des modèles universels":

La transparence n'apparaît plus comme le fond du miroir où l'humanité occidentale reflétait le monde à son image; au fond du miroir il y a maintenant de l'opacité, tout un limon déposé par des peuples, limon fertile mais à vrai dire incertain, inexploré, encore aujourd'hui et le plus souvent nié ou offusqué, dont nous ne pouvons ne pas vivre la présence insistante. (1990: 125)

Lise Gauvin, dans *Le dire de l'hospitalité* (2004), consacre un chapitre à “l'hospitalité dans le langage” (76-86) où elle examine la notion de “chiasme” par lequel Khatibi désigne le processus, “conscient ou inconscient”, qui sert à l’auteur à passer d’une langue à l’autre afin de colmater la blessure de “l’exil intérieur” et marquer la langue d’une double identité. Ce dédoublement linguistique dans l’espace-même du texte, rappelle le principe d’encodage et de transcodage qui sous-tend toute opération traduisante comme l’expose Khatibi lui-même:

Je pense [...] que la traduction opère selon cette intraitabilité, cette distance sans cesse reculée et disruptive. Et en effet, toute cette littérature maghrébine dite d’expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu’elle n’est que traduction, je précise qu’il s’agit d’un récit qui parle en langues.» (2004: 77)

Le sentiment d’être *en* traduction trouve un écho chez Chamoiseau qui estime que l’appareil théorique mis en place pour mobiliser tous les possibles de la langue afin d’articuler un imaginaire et une identité autres, renvoie l’auteur postcolonial et son lecteur à l’opacité irréductible de toute écriture traductive, comme il l’explique:

Lorsque Edouard [Glissant] avec *Malemort* commence cette vaste construction de langage avec la langue créole, avec tout l’espace linguistique, toutes les instances narratives, tout le génie de la langue créole associé à celui de la langue française, il commence de décider de sa parole; il commence à faire un acte créateur dans l’épais du langage. Il y a, à partir de ce moment-là, une liberté possible de permettre une création de langue, qui devient une affirmation de soi, de son existence, de sa liberté. En plus, avec cette association des deux langues on sort du vieil orgueil des langues. (1997: 102)

Chamoiseau et autres tenants de la créolité rejoignent Glissant dans cette “écriture du détour” y voyant le moyen susceptible de conserver à la créolité sa complexité fondamentale. Mais ce paradigme du champ référentiel “diffracté” de la littérature postcoloniale, exacerbe, comme l’explique Samia Mehrez, les problèmes que confronte le traducteur de ces textes “hybrides” et “métissés” car en brouillant les codes et catégories de l’intelligible, en misant sur l’hospitalité de la langue, l’écrivain oblige lecteurs et traducteurs à confronter l’irréductibilité de l’Autre du texte, et partant, “l’intraductibilité” du texte:

Hence, in many ways these postcolonial plurilingual texts in their own right resist and ultimately exclude the monolingual and demand of their readers to be like themselves: ‘in-between,’ at once capable of reading and translating, where translation becomes an integral part of the reading experience. In effect, this literary production is in and of itself plurilingual and in many

instances places us, as Khatibi has suggested, at the ‘threshold of the untranslatable’. (1992: 122)

Ces remarques, qui soulignent l’aspect syncrétique et polyphonique des textes postcoloniaux, et dans notre cas de figure des textes où créole et français se fertilisent et piègent la langue du récit, amènent à s’interroger sur la pertinence d’une approche traditionnelle de la traduction comme le postule Derrida:

How is a text written in several languages at a time to be translated? How is the effect of plurality to be "rendered"? And what of translating with several languages at a time, will that be called translating? (1991: 250)

### **3) Limites de la traduction.**

#### **a) Traduire la différence.**

Dans le cadre de ses recherches en Amérique latine et au Brésil notamment, l’anthropologue François Laplantine, a été amené à s’interroger sur la possibilité voire la nécessité d’inventer sinon d’explorer, de nouvelles formes d’écriture pour rendre compte des “monstres sémantiques” que sont ces sociétés de “la rencontre”. Il estime en effet que la conquête du Nouveau Monde s’est transformée en “événement littéraire” suite au “choc de l’Amérique” et a conduit les “conquérants” à écrire ce qui n’avait jamais été écrit:

Ces sociétés se manifestent comme une série de débordements sémantiques, un flux qui frappe non pas de plein fouet [...] mais *de côté*, les habitudes scientifiques, grammaticales, syntaxiques et lexicologiques que l’on a acquises en Europe et Amérique du Nord. Ce sont des brouilleuses de repères, des empêcheuses de tourner en rond. Elles déstabilisent. Elles introduisent des contradictions permanentes dans nos certitudes, et jusque dans les certitudes de nos incertitudes. Elles mélangent tout. (1995: 502)

Laplantine invite “les voyageurs, chercheurs ou lecteurs au sens bourgeois du terme” à réfléchir et mettre en pratique une esthétique narrative de la différence en se demandant: « s’il n’y aurait pas *aussi* un sens *à côté* du sens, un autre sens *dans* le sens, donc *plusieurs* sens qui vont et viennent, sans nécessairement entretenir des rapports chronologiques» (1995: 498). La position qu’il décrit est dans une certaine mesure analogue à celle de l’écrivain/traducteur du monde post-colonial contemporain qui tente dans sa démarche littéraire et “traductive” de réhabiliter et faire reconnaître une vision du monde et de soi fondée sur l’interprétation de sa propre culture:

Rien ne peut être écrit d'exact (l'écrit étant un combat permanent contre le conformisme de la parole usée) si les expressions choisies, mais aussi inventées, ne sont pas au moins égales à la densité des phénomènes que l'on se propose d'étudier. Ecrire exige une sensibilité à l'irréductibilité des choses, des êtres, des situations et des mots ou plutôt de la rencontre entre ces derniers, qui peut être donnée, mais aussi imaginée, expérimentée. (1995: 500)

En repositionnant l'écriture ethnographique qui viserait à rendre compte des faits non pas "à partir des mots mais en dépit des mots", Laplantine rejoint les perspectives narratives de Glissant et de ses émules, car il s'agit dans les deux cas de refuser et de résister à la tentation d'éclaircir l'Autre et de le rendre transparent en le "traduisant". Seule une écriture complexe, fragmentée, hybride, construite dans l'interstice qui sépare les langues et les cultures peut rendre compte d'une identité autre et complexe. Pour Laplantine il y a "un héroïsme de l'écriture" qui suppose l'abandon de l'idée d'un "centre" ainsi que celui d'une évaluation universaliste à l'occidentale faite à partir "d'une langue, d'un modèle, bref d'une pensée dominante". C'est aussi pour Bhabha dans cet 'entre-deux', cet espace liminaire que peut se forger une nouvelle définition de l'identité et de la culture et, partant, une nouvelle interprétation de la société:

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood — singular or communal — that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining society itself. (2006: 2)

Sherry Simon, dans l'article qu'elle consacre aux visées de la traduction chez Bhabha et Spivak, déplore le peu d'attention théorique accordée à la fonction de la traduction dans "la condition postcoloniale" car pour elle: « la postcolonialité implique presque toujours un clivage linguistique instauré par la domination de la langue métropolitaine sur les langues vernaculaires colonisées et maintenu par le commerce inégal entre le centre et la périphérie» (1995: 46). Proposition qui est confortée par les propos de M. Cronin comme quoi:

Translational relationships between minority and majority languages are rarely divorced from issues of power and identity which in turn destabilise universalist theoretical prescriptions on the translation process. (1996: 4)

Dans l'écriture postcoloniale, à l'exemple de l'écriture ethnographique "idéale", la représentation de l'autre se conçoit comme la mise en relation d'éléments hétérogènes voire contradictoires comme le montre la multiplicité des termes utilisés par Bhabha pour décrire les transactions, les constructions et déconstructions d'une culture fondée sur l'hybride: « ambivalence, hybridity, sly civility, mimic men, third space » (1995:48). Espace du "relaté" dirait Glissant, où le principe d'identité s'établit à partir de la notion de "rhizome", que l'écrivain emprunte à Deleuze et Guattari, c'est-à-dire au concept d'une racine non plus unique mais démultipliée qui s'étend et se déploie à la rencontre d'autres racines et dont l'issue est non pas un "melting pot" mais une culture composite où se lit, selon ses mots: « le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine » (1996:82). Espace de rencontre éminemment instable et imprévisible donc où se joue et se réalise paradoxalement l'affirmation de soi et de la différence, estime Bhabha:

It is in that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew. (2006: 55)

L'ethnographie en tant que représentation de la culture et la traduction en tant que transmission d'une culture dans une langue autre confrontent l'une comme l'autre la problématique de la langue dont les enjeux et perspectives ont été explorés par Rubel et Rosman dans leur introduction à *Translating Cultures* (2003). Leur argument repose sur la notion de "fidélité au texte", "texte" étant entendu ici dans son sens large, c'est-à-dire une articulation de la pensée, question qu'avait déjà soulevée Michaela Wolf dans les termes suivants:

If "faithful" representation is the key word in ethnography and translation (provided that the question is: "how are cultural phenomena of the 'other' represented in the target language/culture?"), does this not involve values or value systems which — due to the asymmetrical power relations described above — turn this endeavour a-priori into a failure? What about textualization in different languages? Is it possible to understand "other" realities by means of (in our case) a Western meta-language?» (1997:127).

Pour répondre à ces questions d'ordre épistémologique, "l'ethnologue, le traducteur et l'écrivain" selon Laplantine, doivent nécessairement prendre "le parti pris des choses" c'est-à-dire "tenir compte des mots" car: « il n'est aucune réflexion qui ne soit une réflexion sur le langage, sur le rapport entre les mots et les choses, les mots et les mots, les mots et les êtres humains [...] chaque situation appelant, mieux provoquant, une forme linguistique singulière » (1995: 500).

#### **b) "L'épreuve de l'étranger": postulations théoriques.**

La réflexion sur la traduction a été caractérisée pendant des siècles et, dans une certaine mesure encore aujourd'hui, par oppositions binaires: langue source/ langue cible; texte original/ texte traduit; littéralisme/ traduction libre; traduction de la lettre/ traduction de l'esprit. Comme en témoigne la terminologie, ces polarités ne sont pas strictement du même ordre et en dépit des variations, un phénomène reste cependant central, l'orientation vers le texte source ou vers le texte traduit. (2003: 1)

Guillemin-Flescher, auteur de la citation ci-dessus, reconnaît toutefois une diversification des cadres théoriques de la traduction au 20<sup>e</sup> siècle qui, sous l'influence de la linguistique notamment, inscrivent une réflexion sur la pratique de la langue au cœur des débats et justifie sa position, citant Mounin pour qui la traduction représente un contact de langues (2003: 3). L'apport de la linguistique à la traductologie n'éclaire en rien la problématique des textes postcoloniaux et tout particulièrement ceux qui nous occupent, ici puisqu'il s'agit d'une "écriture-traduction", comme nous l'avons montré plus haut, qui selon les mots Casanova repose sur "des sortes d'équations très complexes, à deux, trois ou quatre inconnues" reflétant un engagement linguistique, idéologique et littéraire prônant "la nécessité d'être perçu comme différent":

Cette étrange dialectique, qui n'appartient qu'aux créateurs excentrés, est la seule qui puisse permettre de comprendre dans toutes ses dimensions — affective, subjective, singulière, collective, politique et spécifique — la question de la langue dans les contrées dominées de l'univers littéraire. (1999: 353).

L'opération traduisante doit donc obligatoirement retenir tous ces paramètres en abordant le texte à traduire et, pour ce faire, doit non seulement s'éloigner des dichotomies traditionnelles où du moins les interpréter différemment, mais doit aussi se démarquer par rapport au réductionnisme linguistique afin de pouvoir



rendre le texte dans toute son épaisseur et sa profondeur. Ainsi par exemple, Benjamin dans *La tâche du traducteur* (1959/2000), élabore longuement sur la notion de “fidélité” cruciale à la notion même de traduction et constitutive du “tourment” de l’écrivain-ethnographe tel que nous l’avons présenté plus haut. Pour lui, le drame de la traduction vient du fait que les notions de “fidélité” et “liberté” inhérentes à la restitution du texte littéraire ont toujours été appréhendées sous forme de notions antithétiques et non pas complémentaires. Or, c’est de la tension irrésolue entre ces deux concepts que naît le “sens” du texte, tant au niveau de l’appréhension du texte source que du texte d’arrivée; autrement dit c’est l’approche d’un texte par le traducteur qui en détermine l’interprétation et en justifie la traduction, modifiant, enrichissant, “libérant” la langue du texte source et du texte d’arrivée à la fois. Benjamin cite les propos d’un autre praticien de la traduction dans lesquels il voit une parfaite représentation de ses propres positions théoriques:

L’erreur fondamentale du traducteur est de conserver l’état contingent de sa propre langue au lieu de la soumettre à la puissante action de la langue étrangère. Surtout lorsqu’il traduit d’une langue très éloignée il lui faut remonter aux éléments ultimes de la langue même là où se rejoignent mot image son il lui faut élargir et approfondir sa propre langue au moyen de la la langue étrangère [...] (2000: 260)

Les réflexions de Benjamin quant à la pratique et la visée de la traduction ne sont pas sans rappeler les stratégies d’écriture visant à révéler les traces de “l’Autre” chez nos auteurs qui, en annulant la dichotomie langue parlée/ langue écrite, se forgent un langage qui donne à lire une identité autre. Pour Berman, qui fait siennes les positions de Benjamin, tout en les approfondissant, il y aurait “un parallélisme frappant entre la traduction et l’écriture postcoloniale” comme il l’affirme dans sa préface à *L’épreuve de l’étranger*:

La visée même de la traduction — ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’Etranger — heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou de cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction il y a quelque chose de la violence du métissage. (1984:16)

En posant la traduction comme “ouverture à l’Autre”, comme “décentrement” Berman rejette toute approche ethnocentrique dite “cibliste” de la

traduction qui:« sous couvert de transmissibilité opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère» (1984:17) et reconnaît avoir été lui-même confronté aux problèmes que la vernacularisation des textes latino-américains posent:« comment restituer des textes enracinés dans la culture orale dans une langue comme la nôtre?» (1984: 39). En tant que traductologue, il voit toutefois le parti que la traduction peut tirer de ce “changement et décentrement de la littérature”:

La traduction, si elle veut être capable de participer à un tel mouvement, doit *réfléchir sur elle-même* et sur ses pouvoirs. Cette réflexion est inévitablement une *auto-affirmation*. [...] Aucune “théorie” du traduire ne serait nécessaire si quelque chose ne devait pas changer dans la pratique de la traduction. (1984: 39)

En plus d'une éthique de la traduction, il faudrait également proposer une *analytique de la traduction et du traduire* car nous dit Berman, « la résistance culturelle produit une systématique de la déformation qui opère au niveau linguistique et littéraire» (1984:18) et fausse les rapports du traducteur au texte comme le fait aussi remarquer Philip Lewis:

D'après l'axiologie qui se laisse entrevoir dans la mise en valeur de l'abus, le risque à éviter [...] serait une espèce de faiblesse: une traduction qui valorise l'usuel, qui respecte les usages, qui circonscrit et familiarise un message en se repliant devant ce qui, dans le texte à traduire, trouble ou force ou abuse langue et pensée, devant ce qui vise l'impensé à travers l'interdit. (1981: 254)

Les “écarts” ou “abus de langue” au sein des textes postcoloniaux qui nous occupent, devraient être irréductibles à toute tentative assimilatrice du traducteur étant véhiculés par un mécanisme complexe de création qui devrait à son tour encourager le traducteur à explorer les ressources de la langue cible, comme l'envisage encore Lewis:

Par contre, le risque à assumer — en fonction de la possibilité de la traduction, d'un pouvoir de langage qui se manifeste dans la poussée irrépressible de la différence vers et dans la traduction — serait une espèce de force: une traduction qui valorise l'expérimentation, qui entame les usages, qui répond à la plurivocité du texte à traduire en produisant la sienne. (1981: 254)

Berman pour sa part, voit dans cette approche “abusive” de la traduction la marque de “la dialectique réversible de la fidélité et de la trahison” inhérente à

toute opération traduisante mais estime qu’au travers d’une auto-analyse des pratiques “déformantes” le traducteur pourrait éviter les pratiques “réductrices” et proposer une traduction “ouverte” du texte qui en révélerait les potentialités cachées:

En ce sens, l’analytique de la traduction devrait nous apprendre quelque chose sur l’œuvre, sur le rapport de celle-ci à sa langue et au langage en général. Quelque chose que ni la simple lecture ni la simple critique ne peuvent déceler. (1984: 20)

C’est aussi, affirme Lewis, l’enjeu que se donne Derrida dans *Le retrait de la métaphore* et *La mythologie blanche* lorsqu’il explore les traits de force de “l’abusance traductrice” qui vise à respecter « les usages de la langue tout en en abusant, à corréliser les valeurs *us* aux valeurs *abus*», imposant ainsi: « une écriture plurivoque qui dérouté les habitudes de lecture » car « l’opération a deux faces — *us* et *abus*, reliés de manière à jouer à la fois comme contraires et comme complémentaires — se conduit sur trois lieux: dans la langue d’origine, dans la langue de traduction, et dans le rapport entre les deux » (1981:256). Position “déconstructionniste” qui vaut également pour les théoriciens de la post-colonialité qui voient dans cette position traductive le moyen de dénoncer les rapports instaurés entre les langues et les cultures par la domination coloniale. Pour Niranjana, que cite Gentzler: « translations cannot just be understood in terms of faithful/free or source-text/ target-text models, but that they should instead be viewed as a two-way flow, reciprocally reinforcing and/or transforming established notions of culture and identity » (2001:177). Il en ressort que l’espace interstitiel où se négocie la différence au sein du texte exige de la part du traducteur un surcroît de vigilance et un engagement idéologique qui constitue pour Spivak “the politics of translation”.

En tant que critique féministe et postcoloniale Spivak problématise la spécificité des clivages linguistiques où se confrontent les assertions identitaires et s’interroge, à la suite de Berman, sur la tâche qui incombe au traducteur: « The task of the translator is to surrender herself to the linguistic rhetoricity of the original text » (2000: 405). Une rhétorique dont le but avoué, après une lecture pointue du texte, serait de révéler au traducteur le *non-dit* du texte et de lui permettre de faire

ressortir dans la singularité de l'écriture traductive les zones d'affrontement des cultures en présence:

The jagged relationship between rhetoric and logic, condition and effect of knowing, is a relationship by which a world is made for the agent, so that the agent can act in an ethical way, a political way, a day-to-day way, [...]. Unless one can at least construct a model of this for the other language, there is no real translation. (2000: 399)

Spivak rejoint les autres “théoriciens” de la traduction sus-cités qui, en questionnant les fondements de l'opération traduisante comme exercice de médiation, préfèrent y voir un lieu, “un tiers-espace” où se joue et s'articule la relation à l'Autre même si dans cette optique la traduction procède d'une “logique de l'inachevé”:

Grasping the writer's presuppositions as they inform his or her use of language, as they develop into a kind of singular code, is what Jacques Derrida [...] calls entering into the protocols of a text — not the general laws of language but the laws specific to this text. [...] Translation is as much a problem as a solution. (2005: 94)

## CHAPITRE II: LES MOTS DES AUTRES.

### A. LES ESPACES DE LA LANGUE.

#### 1. Les îles et les hommes.

##### **a) La société d'habitation.**

Nous avons donné et donnons congé et pouvoir aux dits d'Esnambuc et du Rossey, d'aller peupler privativement à tous autres, les dites isles de Saint-Christophe et de la Barbade et autres circonvoisines, icelles fortifier, y mener et conduire nombre de prêtres et de religieux pour y instruire les Indiens et habitants d'icelles et tous autres en la religion catholique. (*Annales des Antilles*: 1963:11)

La commission octroyée par le cardinal de Richelieu à d'Esnambuc et du Rossey en 1626, sous l'égide de la *Compagnie des Isles d'Amérique* marque le début officiel de la colonisation française dans la mer des Caraïbes. La France qui ne disposait jusqu'alors que de quelques comptoirs commerciaux et bases militaires sommaires, afin de contrecarrer les aspirations hégémoniques de l'Espagne et du Portugal dans cette partie du monde, va très rapidement reconnaître l'intérêt économique que présentent ces îles vu la demande pressante en Europe au début du XVII<sup>e</sup>, de denrées "exotiques": épices, tabac, café et sucre. Belain D'Esnambuc, qui s'était installé comme "habitant" avant de se proclamer "gouverneur" de Saint-Christophe (St Kitts) en 1618, établit donc, avec une poignée d'hommes, une "colonie" à Saint-Pierre de la Martinique sur les ordres du Roi, comme l'atteste le récit de Du Tertre cité par Chaudenson:

Monsieur d'Esnambuc résolut de ne plus différer de prendre possession de la Martinique sous le nom de Sa Majesté et sous l'autorité de la Compagnie. Pour réussir dans cette entreprise, il prit environ cent hommes des vieux habitants de Saint-Christophe, tous gens de main accoutumés à l'air, au travail, à la fatigue du pays, qui en un mot, n'ignoraient rien de tout ce qu'il faut faire pour défricher la terre, y planter des vivres et y entretenir des habitations. (1992: 58)

Au départ, la conquête et le peuplement des îles des Caraïbes se sont faits par déplacements successifs de colons entre les différentes possessions européennes dans l'archipel au rythme des guerres, traités de paix, alliances royales ou encore des facteurs géo-politiques, comme par exemple, l'expulsion des Juifs

du Brésil en 1654. Ces mouvements de colons sont un facteur non négligeable quant à la réalité socio-historique de la société d'habitation car, comme le fait remarquer Chaudenson, la citation de Du Tertre implique que les nouveaux arrivants étaient sinon déjà "créolisés" du moins familiers avec les réalités insulaires et avaient, *a fortiori* une langue de communication. Dans le cas de la Martinique, la première phase du peuplement de l'île ou "phase de défrichement", nommée "Temps de carbet et d'ajoupas" dans *Texaco*, le roman de Chamoiseau au cœur de cette thèse, ne sera guère très concluante la sédentarisation se faisant très lentement vu le relief hostile de l'île et la précarité des installations. C'est à partir des années 70 et peu après l'établissement de Fort-de-France, que les îles passeront à un régime d'administration royale direct qui, suite à l'avènement de la politique mercantiliste de Colbert, en assurera l'essor économique. Ainsi les "habitations", petites exploitations vivrières, qui jusques ici avaient caractérisé la société et l'économie des colonies, se verront-elles remplacer par des plantations sucrières nécessitant une main-d'œuvre considérable que "l'engagisme" ne suffira plus à pourvoir, attendu les nombreuses guerres menées par les Bourbons à travers l'Europe. Pour Chaudenson, la conséquence de cet essor économique: « entraîne une transformation sociale radicale, que caractérise en particulier l'énorme accroissement de la population servile », (1992:93) et c'est cette "importation massive d'esclaves africains noirs" comme l'appelle Chamoiseau dans les "Repères chronologiques" de son roman (1992:13), qui va changer la configuration et la stratification des groupes humains et linguistiques en présence. Le "Code noir" de Colbert, entré en vigueur dès 1685, consolidera le régime esclavagiste en place, et renforcera l'hégémonie raciale, comme l'illustre les récits centrés autour de "Grand-papa du cachot" et "Grand-manman blanchisseuse" dans *Texaco*. Si les "isles à sucre" étaient une ressource économique à même de régénérer l'activité commerciale de la France, elles étaient aussi le lieu où allait s'opérer une transformation sociétale et culturelle aussi radicale qu'imprévue, comme nous l'avons déjà noté plus haut avec les auteurs de *Lettres créoles*:

L'habitation avait développé l'inattendu. Cet outil de conquête et de défrichement, cette machine à exploiter et à enrichir (qui ne s'était jamais voulu d'enracinement), avait développé un élément qu'aucun de ses protagonistes n'avait pressenti ni désiré: *une culture*, c'est-à-dire une

réponse globale à la situation, des visions du monde, des us et des coutumes, et tout cela avec une langue commune à tous: la langue créole. (1999: 49)

La société d'habitation apparaît ainsi dans ce qu'elle a de profondément anachronique: destinée à la production et à l'échange commercial, elle devient "un espace de création" où s'échangent et s'imbriquent les données linguistiques et culturelles des peuples en présence, comme l'affirment et l'illustrent les romans de notre corpus. De la même façon, Doris Garraway évoque Kamau Brathwaite, qui en référence à la Jamaïque, souligne l'importance des courants et dynamiques culturelles au sein d'une structure sociale hiérarchisée marquée par la violence:

Creolization is a cultural action – material, psychological and spiritual – based upon the stimulus/ response of individuals within the society to their environment and–white/black culturally discrete groups–to each other. (2005: 18)

S'il y a échange, négociation, il y a aussi révolte, résistance et l'image de l'esclave fugitif, "le marron" qui prend la fuite et fonde une communauté autonome dans les hauteurs, comme c'est le cas dans le roman de Earl Long objet de notre étude au chapitre V, est plus un symbole qu'une réalité aux Petites Antilles où les esclaves pouvaient difficilement échapper aux cadres de la plantation. Les raisons en sont multiples et sont illustrées par l'échec de l'expérience du *Noutéka* dans le roman de Chamoiseau: exiguïté de l'espace, dénuement matériel, absence d'arrière-pays culturel: « le marronnage perdit de son sens et de ses significations, à mesure que le refus – manquant d'oxygène, butant sur la mer – s'en allait respirer les vents d'acceptation », expliquent les auteurs de *Lettres créoles* (1999:49), ce qui les confirme dans la nécessité de décoder la complexité de l'identité antillaise:

Notre personnalité culturelle porte tout à la fois les stigmates de cet univers et les témoignages de sa négation. Nous nous sommes forgés dans l'acceptation et le refus, donc dans le questionnement permanent, en toute familiarité avec les ambiguïtés les plus complexes, hors de toutes

réductions, de toute pureté, de tout appauvrissement. Notre Histoire est une tresse d'histoires. (1993: 26)

### **b) Les peuples en contact.**

Tous les ouvrages consultés traitant de la question du peuplement initial des Petites Antilles (Chaudenson, 1992, Manessy, 1995, Mervyn C. Alleyne, 1996) soulignent la difficulté de donner une représentation précise du cadre démographique des îles au début de leur conquête, vu le manque ou l'ambiguïté des documents disponibles. Gabriel Debien, dont le nom fait autorité dans le cadre de la colonisation des Antilles françaises, explique cette pénurie de documents du fait d'une part, que les registres et minutiers des compagnies d'exploitation sont rares, et que, d'autre part, les archives des plantations ont été perdues voire détruites lors de l'éruption de la Montagne Pelée qui, en 1902, a anéanti Saint-Pierre de la Martinique (bulletins des *Annales des Antilles*). Il en va de même du commerce de la Traite, mal connu et mal documenté avant les grands "convois" du XVIII<sup>e</sup> car la documentation fait référence: « au nom du port, du fort, ou de la 'factorie' d'où venaient les esclaves, alors que ceux-ci étaient parfois amenés de très loin à l'intérieur du continent » (Alleyne, 1996:16). Ce qui est établi pour sûr quant au peuplement des îles, c'est qu'il se compose de trois éléments: tribus amérindiennes, colons européens et esclaves africains, comme on le verra dans le roman de Earl Long, *Voices from a Drum*, examiné au chapitre V. Selon Du Tertre, cité plus haut, comme il ne s'agissait au départ que de "défricher la terre, et entretenir des habitations", "l'engagisme", le système de recrutement de main-d'œuvre en Europe suffisait à pourvoir les îles en hommes. Ces engagés partaient en général pour échapper à la misère, « traqués par une déveine ou la ruine acérée d'un destin » selon les mots de Chamoiseau (1999: 27) ou d'autres, par contre, parce qu'ils avaient les "talents" nécessaires au développement d'infrastructures de base comme c'est le cas pour Théodorus Koko-doux, le charpentier du "Temps de paille" de *Texaco*. Debien précise que "plus le convoi est important plus le taux d'illétrés est élevé" vu que l'origine sociale des ces engagés est surtout rurale, géographiquement dispersée, mais leur condition de vie, une fois arrivés dans les îles n'est guère plus enviable que celle des esclaves. C'est pourquoi aux yeux de Debien: « ces premiers engagés ne formèrent rien de plus qu'un prolétariat



colonial instable et peu prépondérable à la formation de la société créole» (1955: BR 954). Pour lui, il faut chercher parmi la petite bourgeoisie d’office et d’affaire “grande pourvoyeuse des îles de jeunes gens hardis” pour tenter de reconstruire les assises de la société de plantation (Br 954). Pour Petitjean Roget, par contre, ce sont ces mêmes colons, qui, toute distinction sociale confondue, et devant trouver une solution pour appréhender et de nommer par eux-mêmes et pour eux-mêmes leur “nouveau” monde vont fonder cette société “créole”: « deux choix s’offrent à eux face aux incertitudes de leur nouvel environnement, prélever dans le capital linguistique de leur groupe un mot déjà doté de signification ou bien emprunter à l’Autre» (Bonniol, 1983: 664), l’Autre étant ici l’indigène, l’Amerindien avec qui les premiers colons vécurent au départ en bonne intelligence. A ces deux groupes, il faut adjoindre un troisième le “migrant nu” de *Lettres créoles*, soit l’esclave d’origine africaine, dont « le bagage se résume à des traces nébuleuses dans les replis de la mémoire» (1999: 46) et dont la traversée atlantique provoque cette “haïssance” de la mer, qui fonde la toile de fond du roman de Confiant, *Eau de Café*, examiné au chapitre V. Ici encore, les données démographiques sur les pre-miers esclaves débarqués en Martinique sont mal connues. Certains, dont Alleyne, estiment qu’une partie ont été amenés par leurs maîtres des îles avoisinantes, et, qui sans être nés aux îles, étaient néanmoins “créolisés”, et que, malgré de nouveaux “arrivages” dans les premières décennies de la plantation, leur nombre n’excède en rien celui des Blancs au tournant du siècle:

En 1664, trente ans après la fondation de la colonie esclavagiste, il y avait un nombre égal de Blancs et d’esclaves africains, et qu’en 1683, les Blancs comptaient toujours pour 30% de la population. Il y a aussi lieu de croire qu’une langue créole se parlait déjà à la Martinique à cette époque. (1996: 18)

Parmi la profusion d’ethnies ou de “nations” déportées d’Afrique de l’ouest, les appellations de “Guinée”, “Congo”, dans les romans de Chamoiseau et de Confiant, ne désignent pas l’origine ethnique des Noirs mais en fait le nom du port d’où ils avaient embarqué, comme nous l’avons déjà noté. Les Noirs déportés appartenaient à différentes tribus et venaient d’aires linguistiques très diverses et non mutuellement compréhensibles (mandingue, akan, fon, ashanti, arada, yoruba, éwé, ibo et bantou) comme on le verra dans *The Voices from the Drum* de Earl

Long. C'est durant le demi-siècle "d'installation" et d'acculturation dont Petitjean Roget a détaillé les différentes strates (1980) que s'édifie l'essentiel des structures sociales, culturelles et linguistiques qui vont façonner la société créole par la suite, Blancs et Noirs vivant en contact permanent et sur un "quasi pied d'égalité" dans la cellule étroite et isolée de l'habitation. Historiens et linguistes s'accordent pour dire que cette phase est incontournable quant à l'émergence d'une langue et culture créoles car elle réunit sur un même territoire et dans un espace "neutre", les modalités spécifiques associées au phénomène de "créolisation": situation de contact multi-ethnique et multi-lingue dans le cadre historique et socio-économique de la société plantationnaire esclavagiste. Société quasiment masculine à ses débuts, Debien ne relève que 42 contrats concernant des femmes sur les 6200 délivrés à La Rochelle entre 1635 et 1715, le métissage biologique aura également sa part à jouer dans le processus de créolisation. (1955, BR 2792 B)

L'essor économique lié à la production sucrière à la fin du XVII<sup>e</sup> va transformer le monde complexe des petites habitations et sera remplacé par celui coercitif, hiérarchisé et implacable de la plantation, où les rapports sociaux vont se décliner cette fois, en termes d'un univers noir numériquement supérieur mais totalement aliéné face à une caste blanche esclavagiste, comme le montre Bonniol:

En 1685, la Martinique compte 15 500 âmes, dont 4 900 Européens et 10 300 esclaves d'origine africaine. C'est une réussite incontestable de peuplement, mais l'essor de la production n'a pu se faire que par un accroissement permanent du poids de l'esclavage. (1983: 666)

C'est dans ce cadre que, de l'avis des linguistiques, le créole jusqu'ici forme approximative, corrompue du français va s'autonomiser et devenir une langue à part entière comme le suggère encore Alleyne:

Il est évident que le changement social violent qui caractérise l'émergence des sociétés créoles peut-être mis en corrélation avec le changement linguistique unique que constitue la genèse des langues créoles. (1996: 25)

## 2. Le créole

### a) Historique du mot.

Le créole, ou plus exactement les créoles, se sont développés au XVII<sup>e</sup> siècle dans des situations coloniales spécifiques, où les exigences de survie de populations de langues et cultures différentes « réunies au sein d'une économie plantationnaire ont été sommées d'inventer de nouveaux schèmes culturels permettant d'établir une relative cohabitation entre elles » rappellent les auteurs de *l'Eloge* (1993:31). Dans *L'Homme de paroles* (1995), Claude Hagège estime qu'en dépit de toutes les machines d'autodestruction que l'homme se fabrique, il n'en reste pas moins "une créature capable de toutes les volte-face" attendu son aptitude obstinée à pratiquer l'échange « à commencer par celui qui fonde tous les autres et les rend possibles, à savoir l'échange des mots. S'il est *homo sapiens*, c'est d'abord en tant qu'*homo loquens*, homme de paroles » (9). Cette volonté d'échange, voire cette nécessité d'intelligibilité mutuelle, fait que dans le cadre de l'expansion coloniale aux Antilles, la perte de la langue pour les peuples déterritorialisés a été relayée, toujours selon Hagège, par « le mouvement inverse de naissance d'autres langues et d'autres cultures » (56) et Bernabé surenchérit:

Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire des Antilles, on trouve la modalité sociolinguistique du contact des langues; au tout début: variétés dialectales françaises, véhiculées par les Vieux-Habitants (ou Vyé Blan), multiples langues africaines apportées par les Bossales, langue des Caraïbes, ces derniers ayant été très vite éliminés. [...] La langue créole naît comme langue de la première génération créole et est consubstancielle à cette dernière. (92/93: 29)

Pour Bernabé le mot "créole" souligne: «une intériorité native, un ici consubstantiel à la terre américaine, à la terre antillaise» reflétant ainsi «le processus d'autochtonisation au sens propre du terme: est donc 'créole' celui ou celle qui est né(e) aux îles» (92/93: 24). L'étymologie du mot va d'ailleurs dans ce sens, comme l'explique Valdman:

Le mot vient du portugais *crioulo* ou *criolo* passé au français par l'intermédiaire de l'espagnol et dérivé vraisemblablement du participe passé *criado* du verbe *criar* (Latin *creare*) signifiant "élevé dans le foyer du maître, domestique". Dans les Amériques ce terme prit d'abord le sens d'enfant né aux colonies de parents européens. Son sens s'élargit pour se référer: 1) aux Noirs nés dans les colonies américaines opposés à ceux qui

étaient originaires de l'Afrique (Noirs créoles vs Noirs bossals); 2) à tout métis opposé aux purs blancs ou noirs. (1978: 11)

Chaudenson explore plus avant l'évolution du terme dans le lexique français et note que le mot perdra sa consonance espagnole vers la fin du XVI<sup>e</sup>, par francisation de sa terminaison, et donnera "criolle" ou "criole" qui deviendra "créole", d'abord sous sa forme orale avant d'être accepté comme tel dans sa forme écrite au XVIII<sup>e</sup> (1992: 5-16). C'est à cette époque, selon lui, qu'apparaît une diversification du sens du mot:

En effet, alors que les lexicographes français fixent, pour "créole", le sens d'"Européen né aux Isles" en élargissant la signification première qu'ils conservent parfois, au début surtout (Furetière: "Criole c'est le nom que les Espagnols donnent à leurs enfants nés aux Isles"), on constate que dans les colonies elles-mêmes "créole" est utilisé pour désigner blancs et noirs, dans la mesure où ils sont nés sur place. (1992: 8)

Si dans les parlers locaux le mot sert à désigner, "tout natif des îles quelle que soit par ailleurs son appartenance ethnique", les nombreux exemples que cite Chaudenson quant à l'usage du terme à certaines époques et en certains lieux, montrent qu'il s'agit là toutefois d'un terme très "sensible" dans la mesure où les facteurs sociaux-historiques ont une incidence sur le sémantisme du terme, comme le montre la définition qu'en donne encore le *Grand Robert*:

Créole:

1. Qui se rapporte aux personnes de race blanche, nées dans les colonies inter-tropicales (en particulier aux Antilles). *Un planteur créole. Joséphine de Beauharnais était créole.*
1. Relatif aux pays de la zone tropicale caractérisés par la colonisation blanche et l'esclavage noir (à l'origine). *Noirs créoles et Noirs africains.*
2. Système linguistique mixte provenant du contact du français, de l'espagnol, du portugais, de l'anglais ou du néerlandais avec des langues africaines indigènes ou importées (Antilles) et devenu langue maternelle d'une communauté. (opposé à *pidgin* et à *sabir* qui ne sont pas des langues maternelles) (2001, tome 2: 789)

Cette définition est reprise par *Dictionnaire Culture* publié par le *Robert* en 2005, avec toutefois un renvoi au mot "béké" et une note signalant qu'à l'île Maurice, "créole" désigne une personne de couleur. Les éditions du *Dictionnaire Larousse* de 1979 et 1989 ne dérogent en rien à cette acception du terme. De plus, la définition du mot "créole" par référence à la classe blanche dominante a été longtemps confortée par la littérature des Petites Antilles, du moins jusqu'aux revendications littéraires et identitaires de l'Antillanité et de la Créolité qui, précisément, visent à transcender les clivages sociaux et ethniques liés à l'usage du terme car comme le rappelle Glissant: « la littérature est l'enjeu des peuples, et

l'audace d'expression est le signe de l'audace historique» (1981:317). Le troisième sens du mot, donné par le *Grand Robert*, renvoie à la description de la langue parlée par les peuples et communautés issues de la conquête coloniale. Valdman explique que:

Dans son acception linguistique, le terme “créole” a vite pris le sens de langue européenne corrompue employée par les Noirs ou les Blancs “créoles” dans leurs rapports avec les Noirs. Il est important de noter que dans le cas des colonies américaines (Antilles incluses) cette variété de langue était considérée comme un idiome assurant tous les besoins communicatifs et expressifs de ses locuteurs et non pas limité à certains emplois transitoires. (1971: 11)

Ainsi cette langue, qui au départ était qualifiée de “patois”, “jargon”, “baragouin”, termes tous péjoratifs et péjorants, est le moyen d'expression encore utilisé aujourd'hui par des gens dont les ancêtres initialement parlaient une autre langue. En ce sens, le créole constitue une réponse à la volonté d'intelligibilité mutuelle de populations face à une rupture linguistique radicale, assurant pour les Blancs et les Noirs, maîtres et esclaves, les fonctions dénotatives et expressives nécessaires au fonctionnement socio-économique de la société plantocratique comme l'indiquent les témoignages des divers chroniqueurs cités par Valdman (1978:317), Prudent (1988:24) et Chaudenson (1992:chapitre1). L'historien martiniquais Armand Nicolas, que cite Perret, souligne toutefois que ce passé colonial « pèse encore sur la conception qu'on s'est fait de cette langue »:

Le créole fut indispensable pour surmonter les difficultés provenant de la diversité des idiomes africains apportés par les Noirs. Il fut un puissant facteur d'homogénéisation de la masse des esclaves, un facteur de cohésion culturelle. Mais en même temps, il était l'expression de la domination esclavagiste [...]. Créole langue de nègres et d'esclaves. (2001: 116)

Cette vision du créole comme “le lot des humbles” s'explique, selon Manessey, parce qu'historiquement le créole a, d'une part, toujours côtoyé une autre langue à prestige social supérieur, et a été, d'autre part, l'unique langue de gens qui existaient dans un rapport de dépendance vis-à-vis de la classe dominante. La péjoration systématique de cette langue perdure comme nous le verrons plus loin, car le créole subsiste dans des conditions socio-économiques et socio-culturelles particulières comme l'expliquent nos auteurs dans *Lettres créoles*:

La culture créole ne sera pas une culture, ce sera tout au plus un outil d'agriculture, un savoir-faire d'habitation pour l'habitation. Quant à la langue créole, elle ne sera pas une langue, mais un jargon d'habitation pour l'habitation. Et pour les uns comme pour les autres le tout sera frappé du vieux crachat esclavagiste, donc méprisable au plus haut point. (1999: 50)

## **b) La “fabrique de la langue”.**

“Et qu’est-ce qu’une langue créole?” s’interroge Glissant son *Introduction à une poésie du divers* (1996). Les éléments qu’il propose pour formuler une réponse, “langue composite”, “éléments linguistiques hétérogènes”, “mise en contact de parlers bretons et normands du XVII<sup>e</sup>”, “synthèse des syntaxes des langues de l’Afrique noire subsaharienne”, reconnaît la difficulté qu’il y a à cerner la nature même de ces parlers, et l’amène à conclure: « J’appelle langue créole une langue dont les éléments de constitution sont hétérogènes les uns aux autres »(20). Plusieurs linguistes s’y sont essayé eux aussi, et, comme lui, selon la formule de Chaudenson: « faute de pouvoir disposer de données linguistiques suffisantes, on est conduit plutôt à fonder une hypothèse éventuelle sur des considérations socio-historiques » (1992:13). C’est pourquoi on peut noter de nombreux “courants” ou “tendances” dans le champ de la créolistique quant à l’origine et au développement du créole: à côté du courant européeniste (Valdman, Chaudenson) à qui l’on reproche de voir dans le créole “la dernière née des langues romanes”, le courant africaniste, (Manessy, Alleyne) affirme lui, la prééminence d’un substrat africain, tandis qu’un courant universaliste, à la suite de Bickerton, voit dans le créole une illustration du bioprogramme constitutif de la grammaire de toutes les langues. Ces “langues nouvelles” interpellent autant qu’elles intriguent car, les linguistes forts de leur outil d’analyse s’imaginent pouvoir conforter ou générer des théories sur le développement des langues et de leur genèse. Or, force est de reconnaître, comme le suggère Alleyne, que les créoles résistent à toute tentative de classification, génétique ou typologique car ces langues sont de véritables créations linguistiques issues de contextes bien spécifiques, établissant ainsi une relation de cause à effet entre une structure sociétale et un fait linguistique: « la genèse du créole se situerait dans la catégorie des grandes exceptions [...] assurée par les diverses modalités de l’influence d’une langue sur une autre selon les différentes modalités de contact » (1996: 25). Les divers courants sur la formation du créole révèlent la complexité de l’enjeu génétique mais ils se doublent d’une autre complexité tenant à son développement. Deux théories s’affrontent: celle de la monogenèse des créoles qui postule l’existence d’un pidgin afro-portugais diffusé à travers le monde par les

grandes routes maritimes et qui, relexifié expliquerait la “ressemblance” entre ces langues dans les diverses parties du globe (Chaudenson, 1992, chapitre 3) et l’autre hypothèse, celle de la polygenèse, qui estime que ces parlers se sont développés indépendamment les uns des autres par « mutation brutale et non modification graduelle», en intégrant comme composante « un parler déjà en voie de créolisation, introduit par des locuteurs venus d’une île déjà colonisée» (Chaudenson, 1992: 45).

Pour Chaudenson (1992), Valdman (1978) et pour certains aspects Manessy (1995), proposent un modèle ternaire pour la formation et le développement du créole. Pour ces linguistes, c’est en examinant la manière dont l’apprentissage du français s’est fait dans ces territoires “neutres” qu’on peut avancer une hypothèse quant à la formation du créole. En effet, si comme le propose Chaudenson:« tout apprentissage d’une langue étrangère consiste dans la mise en œuvre de stratégies d’approximations de la langue-cible et dans la constitution de “grammaires approximatives”, successives et provisoires, (il s’agit ici d’apprentissage informel)» (1992:121) on peut estimer que les Noirs soumis à une assimilation linguistique maximale, face à une langue-cible dite “koiné de français dialectal” du XVII<sup>e</sup>, devaient pour communiquer utiliser la langue imposée, comme le suggère Manessy:

Langue et culture ont en commun de s’être développées sous une double contrainte: s’adapter à des situations imposées par le groupe détenteur du pouvoir et échapper à la logique d’un système qui déniait à l’individu toute personnalité sociale et l’obligeait s’exprimer dans une langue empruntée. (1995: 210)

Ici encore, la notion de “langue empruntée” fait ressortir des désaccords: pour certains, il s’agirait au départ d’un pidgin, dans la mesure où des populations alloglottes mettent en place un code leur permettant d’assurer des besoins communicatifs immédiats, qui se serait vernacularisé pour donner le créole. Cette suggestion n’est guère recevable pour Chaudenson toutefois, les pidgins étant utilisés par:« des locuteurs disposant de langue de communication complète, eux-mêmes inclus dans des groupes sociaux bénéficiant d’une large autonomie» (1992: 24) et de plus, lorsque les conditions nécessitant le recours au pidgin

cessent d'exister, le pidgin disparaît. Les expressions "français approximatif" ou "français corrompu" seraient, selon lui, mieux à même de décrire le stade évolutif de la langue dans cette première phase de la créolisation attendu la non-homogénéité des compétences linguistiques des colons et les difficultés d'apprentissage d'une nouvelle langue par des adultes: « victimes de déculturation et d'acculturation forcées [pour qui] à la violence sans phrase va succéder la violence de la phrase », selon les mots de Bébel-Gisler (1981: 80).

A cette première phase d'adaptation et de créolisation succède une deuxième phase, cruciale elle, car elle marque le moment où, toujours selon Chaudenson, le créole va s'autonomiser passant « d'une forme basilectale minime à une forme basilectale accrue en raisons des fortes immigrations serviles » (1992: 121). L'arrivée massive d'esclaves liée à l'essor économique à la fin du XVII<sup>e</sup>, va radicalement transformer et le caractère de la société plantocratique et l'évolution de la langue. En effet, les Bossales (nouveaux arrivés Africains) auront pour modèle et cible linguistiques le français approximatif des Noirs créolisés qui au sein de la plantation assumeront la fonction d'agents d'intégration et de socialisation instituant de fait une hiérarchie dans la population servile elle-même. C'est là aux yeux de Chaudenson le moment crucial dans l'autonomisation du créole:

Le phénomène essentiel est donc, on le comprend, **un passage à la puissance 2 de l'approximation** du français, une **approximation au carré** qui me paraît être le véritable moment et lieu de la créolisation: **l'autonomisation de ce système approximatif** par rapport au français. (1992: 121)

Pour les 'Africanistes' que sont Alleyne et Manessy, le substrat africain dans le créole est à chercher, selon ce dernier: « au niveau de la mise en forme de la substance sémantique, de la conceptualisation [attendu] le renouvellement partiel mais incessant jusqu'à l'abolition de l'esclavage de la masse servile » (1995: 217), phénomène auquel il donne le nom de "sémantaxe" et que conforte les réflexions de Hesseling, autre spécialiste en la matière, qu'il cite:

How did creole languages originate? So they [the slaves] learn the surface structure of the European languages, although they make them suitable for



their own manner of thinking. Something therefore emerges which satisfies both parties. The masters hear their own words, however truncated or misshapen, while the slaves employ the foreign material in a way which is not in complete conflict with their inherited manner of expressing themselves”. (1995: 217)

La troisième phase de la créolisation est négligeable quant à la dynamique linguistique du créole mais très importante quant à son statut épilinguistique. L’abolition de l’esclavage marque, du moins théoriquement, l’écèlement de la société de plantation qui va alors se stratifier et se doubler d’une hiérarchisation des langues. Le créole qui avait jusqu’ici assuré toutes les fonctions dénotatives, expressives et démarcatives de la communauté va, sous l’impact de l’alphabétisation, entrer en conflit avec l’autre langue de la communauté et placer l’individu selon Bébel-Gisler dans: « l’impossibilité de faire passer l’expression d’un monde natal par le langage imposé. Le va-et-vient constant entre “monde refuge” et “monde impasse” [fera du créole] une langue de divisions, de tensions non résolues, de blessures non refermées» (1981:121), et partant, la langue d’une revendication identitaire en termes des enjeux socio-historiques qu’elle recèle, comme l’explique Bernabé et comme le démontre l’écriture de nos auteurs:

Certes, le créole est une construction anthropologique imputable tant aux maîtres qu’aux esclaves qui l’utilisent de concert comme médium de communication, mais tandis que le colon disposait de deux langues (le français et le créole), l’esclave, lui, ne disposait que d’une seule (le créole) pour accomplir l’investissement fonctionnel et symbolique lui permettant d’exister comme homme au sein d’une communauté, de sorte que le créole, malgré ses origines mixtes, va, sur le plan socio-symbolique, se charger des valeurs liées à la révolte, la résistance, le défi, la subversion, mais aussi à l’identité et l’authenticité. (92/93: 28)

### **3. La langue au quotidien.**

#### **a) Plurilinguisme: situations et stratégies**

Aux Antilles françaises, l’usage et le destin des langues en présence, français et créole, sont liés à leur histoire: elles sont interdépendantes l’une de l’autre et sont indissociables des mouvements de déterritorialisation qui ont marqué le peuplement des îles. Ainsi deux langues distinctes coexistent: celle que

les Noirs ont dû se constituer à partir d'une langue imposée, le vernaculaire créole, et une langue véhiculaire, le français, dont la sphère d'influence est renforcée par la scolarisation. Les rapports qu'entretiennent ces langues entre elles sont à la fois complexes, "douloureux" et dérangeants pour les sujets parlants car comme le précise Henri Gobard dans *L'aliénation linguistique*:

La fonction affective du langage est la condition *sine qua non* de la naissance même de la parole qui vise moins à connaître qu'à reconnaître et que Lacan a repéré comme "la fonction pure du langage, qui est de nous assurer que nous sommes et rien de plus (1976: 25).

Si pour les linguistiques tout contact de langues implique nécessairement des "interférences", dans les situations linguistiques par contre, où deux langues, ou variétés de langue, assurent en alternance des fonctions de communication distinctes, historiquement intériorisées par les sujets parlants, un conflit émerge. C'est pourquoi, estiment les auteurs de *l'Éloge*, que "notre richesse bilingue se maintient en douleur diglossique", et c'est là, ajoutent-ils le "lot commun des colonisés". Le terme de "diglossie" mérite ici quelques réflexions, car, pour certains, ce concept qui décrit les fonctions des langues en termes de "langue dominante/ langue dominée" a des relents de colonialisme. Ferguson, le premier linguistique à définir le terme, s'est basé pour le faire sur la situation des langues à Haïti dans les années cinquante (*Word*, 1959). Pour lui, il y aurait diglossie là où coexisteraient:« deux variétés de langue génétiquement apparentées, en relation hiérarchique, (Haute/Basse) et ayant chacune des fonctions et des domaines d'emploi déterminés et mutuellement exclusifs» (Valdman 1978:314). Dans sa description du phénomène Ferguson, caractérisait les circonstances de communication dans lesquelles l'usage d'un des codes se faisait au détriment de l'autre et attribuait à la langue "Haute" (le français/ "acrolecte" chez Bickerton)) les fonctions normatives de la langue standard, doublées du prestige de "langue officielle" soit aussi langue de pouvoir, tandis que la langue "Basse" (le créole/ "basilecte") couvrait les besoins ordinaires associés à l'usage quotidien d'une langue, soit langue minorée et minorante. Cette définition a été mise à mal par les diverses recherches sociolinguistiques entreprises depuis qui:« démontrent formel-lement qu'on ne peut prétendre à une saisie des mécanismes langagiers dans la Caraïbe sans une information suffisante sur la société étudiée» (Prudent,

1981: 25). Pour les critiques de Ferguson, dont Valdman et Prudent, la répartition fonctionnelle des langues ou de leur usage ne suffit pas pour présenter la situation linguistique d'une communauté donnée, car la langue n'est pas pure structure, un "procès sans agents", il conviendrait donc plutôt de savoir "qui parle quoi à qui et dans quelles circonstances" précise Valdman (1978:313). Prudent, à son tour, rappelle dans son essai "Diglossie et interlecte" (1981) que ces conflits langagiers « dans la tête et la bouche des polyglottes » sont aujourd'hui interprétés en termes de « calques, code switching et interférences en tenant compte du thème des discours (*variable topic*) et du contexte d'énonciation (*styles contextuels*) ». Quant à la définition même de "diglossie", il la qualifie de notion "fourre-tout", estimant que le "binarisme mécaniste" et partant, réducteur de Ferguson, ne peut rendre compte de la situation linguistique des Petites Antilles, attendu la stratification coloniale, post-coloniale, et néo-coloniale de ces sociétés. Pour lui, la question à poser, vu la coexistence conflictuelle de deux codes bien distincts, doit se formuler comme suit:

Y a-t-il encore deux langues qui se répartissent le volume énonciatif de la communauté (diglossie), ou alors, est-ce qu'un troisième système est apparu (triglossie), ou bien encore, la décréolisation a-t-elle provoqué l'effondrement complet des systèmes ce qui reviendrait à postuler l'existence d'un continuum post-créole à la jamaïcaine? (1981: 25)

C'est en investissant « les mélanges, les interpénétrations, et les hybridations » comme autant de mécanismes de création langagiers que Prudent est amené à montrer: « la matérialité d'une zone interlectale qui n'obéit ni au basilecte nucléaire ni à la grammaire acrolectale » (1981:25) et qu'il nomme "interlangue" ou encore "macro-langue" dans la mesure où ces formes de production de sens constitueraient un nouveau moyen d'expression:

Pas un Martiniquais n'est à l'abri d'une forme interlectale quelconque, et il existe des situations contextuelles favorables à l'émission d'un énoncé standard ou d'un énoncé basilectal qui peuvent être catégorisées selon les méthodes de la micro-linguistique [...] mais l'interlecte peut survivre dans tous (avec des conséquences diverses) dans tous les contextes sociolinguistiques. (1981: 31)

C'est cet éventail linguistique inhérent à la culture quotidienne martiniquaise où se lit les rapports de fécondation réciproque, de "greffes", entre

les langues, qui va interpellier nos écrivains et leur permettre de se forger une écriture “ aux interstices du français et du créole” comme le rappelle Prudent:

*Le créolisme*, qui était une faute honteuse dans la bouche de l'élève créolophone incapable de maîtriser la syntaxe du français, devient une arme poétique sous la plume de nos romanciers, et le public y reconnaît là un trait d'authenticité prestigieuse. (1981: 33)

Les auteurs de l'*Éloge* toutefois, mettent en garde contre “une gestion irresponsable de l'espace linguistique” car le matériel interlectal, s'il fait figure de “dépositaire d'un génie multiple” peut, s'il n'est pas soumis: « au travail critique de l'écriture, constituer le danger d'une aliénation subreptice mais terriblement efficace» sous la forme d'un abandon aux clichés, stéréotypes et « autres séductions faciles du créole» (1993: 49). Il ne s'agit pas pour eux de se détourner ni même de renoncer à l'exploitation littéraire de ce matériau interlectal mais plutôt de le valoriser de sorte à conserver sa complexité fondamentale au champ référentiel diffracté de la langue:

Hors donc de tout fétichisme, le langage sera, pour nous, l'usage libre, responsable, créateur d'une langue. Ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé, mais notre parole retrouvée et finalement décidée. Notre singularité exposée-explosée dans la langue jusqu'à ce qu'elle s'affermisse dans l'Être. (1993: 47)

#### **b) La ‘loquèle antillaise’.**

Dans le *Discours antillais*, Glissant consacre une section considérable (275-416), à l'analyse du “discours éclaté” qui pose la thèse de l'aliénation vécue par la société martiniquaise en termes de sa pratique des rituels langagiers (écrits ou parlés): « Dans l'ambigu dramatique d'une société coloniale *qui ne présente plus les formes extérieures extrêmes et tranchées de la domination*, le délire verbal n'est pas la “maladie” de quelques-uns, c'est la tentation de tous» (362). Glissant justifie sa position en insistant sur “ l'importance historique de la parole comme mode de relation”, le langage étant le lieu privilégié où se lit la blessure et la douleur d'être et de ne pas être. Pour lui, les déviations par rapport à une norme ainsi que le dérèglement des formes verbales seraient une tentative pour résoudre: « les contradictions jamais résolues entre ce qu'on est et ce qu'on croit qu'on est» (364) ce qui équivaldrait à: « une recherche angoissée de soi proche d'un surgis-

sement existentiel» (374). Dominique Deblaine, pour sa part, emprunte à Barthes le terme *loquèle* (du latin *loquela* signifiant *discours/ propos/ facilité de parole*) pour décrire la façon dont le délire verbal identifié par Glissant inscrit l'identité dans le langage: « la loquèle est ni plus ni moins que le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente, inlassablement, dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite c'est-à-dire sa dualité intrinsèque » (1992: 88). Pour Deblaine, les écrivains de la créolité, aux prises avec leurs réalités sociales et linguistiques, ont « saisi à bras le corps » cette parole « enivrante et suffocante à la fois, revanche verbale collective sur le réel hostile pour la transformer en 'faste verbal' » (90). Pour nos deux critiques l'identité culturelle du sujet parlant se construit à travers son usage de la langue car, comme le note Charaudeau:

Le discours est un mécanisme du comportement langagier qui témoigne à la fois des habitudes de pensée, de croyance et de jugement qui caractérisent le groupe social, et des normes qui régulent les rapports qui s'instaurent entre les individus vivant en société. (2001: 34)

Attendu le contexte socio-historique qui a fondé la culture des Caraïbes, les rapports que l'Antillais entretient avec sa langue, ou plus exactement avec ses langues, est un rapport « contraint », fait d'amour et de haine, de fascination et de répulsion, et symptomatique d'une dépossession langagière, d'un « tourment du langage ». Les personnages de notre corpus vivent cette dépossession de façon dramatique puisque la langue procurative, le français, est la langue du « déport intérieur », de l'aliénation car selon Glissant: « La culture populaire vivace est au fondement de nos réflexes, elle est ce qui demeure de nos errements, ce qui demande peut-être à être dépassé mais dirige toujours nos expressions. » (1981: 179). Jacques Coursil aborde cette notion de la présence sous-jacente, de la trace « taraudante » du créole dans le français dans son « Eloge de la muette »:

Le créole, souvent muet, est toujours présent sous l'autre langue. Investissant le signifiant de la langue-qui-parle (Fr), la langue créole, « forclosée », c'est-à-dire inscrite dans les coupures de l'autre langue, continue son jeu et représente le sujet parlant. (1996: 4)

Il estime en effet, que nonobstant les sphères d'emploi distinctes des deux langues, les catégories signifiantes du français et du créole sont inscrites « diglos-

sivement” dans chaque sujet qui s’identifie en créole et s’accroche à sa langue quand il parle français. Pour Coursil le symptôme diglossique, qui consiste “à ne pas lâcher prise fut-ce au risque d’une catastrophe sémiologique”, reflète le trouble transférentiel d’un sujet qui, conscient d’une opposition entre la formulation d’une pensée dans sa langue d’identification et de l’expression de cette même pensée dans la langue imposée, “sémiotise un lien entre elles”:

La diglossie est un trouble qui masque la coupure et annihile la distinction signifiante des langues. C’est une stratégie qu’applique le sujet pour éviter la partition de l’être et du pensable. Pris dans une langue, il ne peut lâcher l’autre. Pour masquer la coupure des langues, il sémiotise un lien entre-elles: c’est le prix qu’il paie pour rester “un.” (1996: 7)

Pour Coursil la langue créole refoulée devient “le cri muet assourdissant de tous les discours”, mais Glissant va plus loin lorsqu’il voit dans le “délire verbal” une “théâtralisation” aliénante de la langue élue ainsi qu’un rôle “linguistique” tragique joué par le locuteur dans la langue assumée:« la formule, le procédé annule le contenu:“Parler français” est plus important que dire quelque chose» (1981: 380), et comme l’avait déjà noté Fanon:« En France, on dit: parler comme un livre. En Martinique: parler comme un Blanc» (1952:16). Pour Glissant, ce discours “éclaté” qui à la fois aliène et individue l’Antillais, appelle à réfléchir sur une nouvelle posture de l’écriture:« quelle confiance faire aux mots surtout dans la langue de l’autre, ou du moins par quel biais les aborder, dans ce délaissement généralisé. Par où les techniques de l’écriture conjoindraient aux affres de la parole» (1981:380). Il invite linguistiques et littérateurs à une subversion théorique et à repenser le rapport des langues en termes d’une poétique issue du choc imprévisible de la rencontre des cultures:« Il y aurait avantage pour le praticien des langues à renverser l’ordre des questions et à inaugurer son approche par l’éclairage des rapports langue-culture-situation au monde. C’est-à-dire par la médiation d’une poétique» (1990: 134). Coursil quant à lui, estime que:

La littérature antillaise est bilingue (français/ créole). C’est une langue double dont l’une est muette, le créole jouant le rôle de la muette. [...] C’est

peut-être une esthétique voire même une politique, mais c'est avant tout un trouble: le nôtre (1996: 2-7).

Nos auteurs, tenants de la créolité, vont faire de ce “trouble” le principal vecteur de leur écriture, transgressant par là le tabou de la langue et répondant selon Coursil à la formule “un signifiant, deux langues”. Il s'agit pour eux de mettre en place une poétique visant à produire une littérature où la société peut se situer linguistiquement et trouver une image d'elle-même, comme ils l'indiquent dans l'*Éloge*:

La créolité n'est pas monolingue. Elle n'est pas non plus d'un multilinguisme à compartiments étanches. Son domaine c'est le langage. Son appétit: toutes les langues (leurs lieux de frottement et d'interactions) est un vertige polysémique. [...] Vivre en même temps la poétique de toutes les langues, c'est non seulement enrichir chacune d'elles, mais c'est surtout rompre l'ordre coutumier de ces langues, renverser leurs significations établies. C'est cette rupture qui permettra d'amplifier l'audience d'une connaissance littéraire de nous-mêmes. (1993: 48).

## B. IDENTITÉS NARRATIVES

### **1. L'empire des mots**

#### **a) ‘La langue des anges’.**

Le français de nos jours est perçu comme la “langue de France”, symbole à la fois d'une nation et d'une identité, dont l'origine selon Hagège, remonte aux *Serments de Strasbourg* (842), qui sanctionnaient sur des bases linguistiques, l'émergence politique de deux royaumes de part et d'autre du Rhin. De la même manière, quelques siècles plus tard, l'ordonnance de Villers-Cotterêts (1539) va asseoir le pouvoir royal face au morcellement linguistique du territoire en interdisant l'usage du latin et imposant celui obligatoire du “langage maternel français” dans tous les actes juridiques, langue qu'un chroniqueur vénitien comparait “au parler des anges du ciel”. La langue du roi et de ses courtiers va alors devenir non seulement la langue administrative mais, partant, elle va se constituer en langue littéraire comme l'explique Hagège à propos du pamphlet de Du Bellay *Deffense et Illustration de la langue francoyse* (1549) qui exhorte ses contemporains à libérer la langue de: « sa gangue liturgique et médiévale et à recourir aux emprunts, aux dialectes, aux archaïsmes, aux néologismes et autres innovations afin de l'enrichir » (1996: 56). L'enthousiasme et l'engouement pour ce nouvel outil littéraire sont tels que l'on va assister sous la houlette de Malherbe, à la mise en place d'un système de dénonciation des prétendus excès, visant ni plus ni moins qu'à freiner les innovations et à fixer les usages de la langue sous forme d'une grammaire pour lui donner un caractère uniforme et régulier. La somme impressionnante de grands travaux lexicographiques ou grammaticaux,

codifiant l'usage de la langue recensés par les exégètes (Brunetière 1907, Brunot 1917, Antoine Gerald 1995) a tout d'une fureur philologique quasi-religieuse dont l'ampleur est à mettre en parallèle avec les mœurs, les institutions et structures politiques et sociales hautement hiérarchisées de l'époque qui répondent à une phase de l'ascension de l'Etat. Historiquement parlant, le XVIII<sup>e</sup> siècle est le "grand siècle" par excellence et la langue se voudra, selon Hagège, à l'image de l'Etat. Épurée et consolidée avec autorité par une sélection de "gens d'esprit et de goût" siégeant en académie, elle deviendra le privilège d'une élite, la langue d'un monde élégant et cultivé, une *langue de classe*. Le "bon usage" disait Vaugelas dans ses *Remarques sur la langue française* que cite Hagège: « c'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour et des écrivains du temps » (1996: 61) Le prestige des Académies, la célébrité des philosophes et celle des hommes de lettres, ajouteront au rayonnement de la France dans le monde et confirmeront le prestige du français comme le montre l'article de Voltaire dans l'*Encyclopédie* que cite Marina Yaguello:

Le génie de cette langue est la clarté & l'ordre. [...]

L'ordre naturel dans lequel on est obligé d'exprimer ses pensées & construire ses phrases, répand dans cette langue une douceur et une facilité qui plaît à tous les peuples; & le génie de la nation se mêlant au génie de la langue, a produit plus de livres agréablement écrits, qu'on n'en voit chez aucun peuple. (2003: 51)

Il n'y a qu'un pas de la "langue de la conversation des honnêtes gens", à la position outrancière d'un Rivarol faisant du français une langue "à vocation universelle", proposition reprise les élus de la Révolution pour qui la langue va devenir un enjeu d'ordre politique et social avec la mise en place d'un système d'instruction publique, comme le note de Certeau: « Seule l'action journalière et toujours croissante de l'instruction publique pourra imprimer dans l'âme des citoyens de nouveaux sentiments, de nouvelles mœurs, de nouvelles habitudes » déclare Talleyrand à l'Assemblée. (2002: 12). C'en est bien fini des "idiomes particuliers" qui, pour les jacobins, constituaient un obstacle au succès de la révolution et c'est ainsi, toujours selon de Certeau, que le français après avoir été la langue d'une classe privilégiée va devenir la langue de la République "une et indivisible", au service de laquelle l'abbé Grégoire, entre autres, dévouera toutes ses forces et ses ressources. Dans son " Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser la langue française" (1794), le "bon Abbé" comparera la situation linguistique de la France républicaine avec ses "trente patois" à une "Tour de Babel dialectale" (3 millions de personnes sur 25 millions seulement parlent le français) et conclura à la nécessité d'imposer l'enseignement du français dans les colonies attendu que: « les nègres de nos colonies, dont vous avez fait des hommes, ont une espèce d'idiome pauvre comme celui des Hottentots, comme la langue franque, qui, dans tous les verbes, ne connaît guère que l'infinitif » (3). La péjoration de la langue de l'Autre, qu'on la décrive comme "patois, dialectes, jargons grossiers et idiomes barbares" pour le territoire national, ou "jargon français, français corrompu, abâtardi ou patois nègre" voire même "langage grossier" pour les colonies, va déboucher sur une idéologie linguistique des plus dogmatiques et donner le signal de ce qu'on pourrait nommer, à la suite



de Hagège, “la Terreur linguistique”, dont l’objectif est de faire changer de langue à des millions de gens en imposant l’instruction publique et obligatoire dans la langue de l’Etat, soit le français. Cette terreur ira en se renforçant au fur et à mesure que le pouvoir républicain va devoir conforter son centralisme politique et économique et L-J. Calvet estime qu’il n’y a pas en fait de différence fondamentale, entre la centralisation linguistique de la Révolution dans l’hexagone et celle de la III<sup>e</sup> République dans les colonies. En effet, dans les deux cas, et en tant que véhicule privilégié d’une idéologie qui veut que « chez un peuple libre, la langue doit être une et la même pour tous » (1996: 83), la langue va se transformer en moyen d’oppression et de domination car, toujours selon Calvet, les rapports culturels entre un centre et sa périphérie se posent en termes d’une aliénation à soi: « comment parler à la capitale? comment s’adresser à la métropole? la réponse est simple: on parle à la capitale, on parle à la métropole en oubliant sa langue, en faisant le vide de ces langages antérieurs pour utiliser le français qui devient alors langue exclusive » (2002: 92). Pour lui, la réponse à apporter à cette “glottophagie” se trouve dans la revitalisation de l’héritage linguistico-culturel soit la pratique d’un plurilinguisme qui, en dénonçant les interdits mimétiques, débusquent selon les mots de Paul Bandia: « la dichotomie entre le centre et la périphérie et crée des centres pluriels où sont négociées les différences culturelles » (2001: 124)

#### **b) De la grammaire au style.**

Dans *The Empire writes back*, Ashcroft *et al* posent que l’un des moyens d’oppression dont dispose le colonisateur est la langue: « language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of ‘truth’, ‘order’, and ‘reality’ become established » (2002: 7). Dans le cas qui nous occupe ici, qui est celui de la langue française exportée puis imposée à une population allophone, il s’agit, comme nous l’avons suggéré plus haut, d’une langue dont la rhétorique fixée et figée par les inventeurs du “bon usage”, se constitue en norme idéale, logique et “pure” permettant, selon ses apôtres, à la pensée et au discours de se concevoir et de s’énoncer clairement. Dans cette optique, la littérature se présente alors comme la perfection réalisée de cette norme dont on ne saurait dévier si l’on veut prétendre à une quelconque reconnaissance littéraire du centre. Le mérite des littératures postcoloniales a été, toujours selon Ashcroft, de revendiquer une autonomie linguistique pour ses auteurs, et partant, de subvertir le code linguistique normatif imposé en y substituant une nouvelle esthétique littéraire, ou “code de soi”, selon l’expression de Bandia, dont le champ d’expression se nourrirait de la tension inhérente à la pression exercée par une langue sur une autre, par une culture sur une autre, comme le pressentait déjà Glissant:

Contre la neutralité stérilisante de l’expression à laquelle on a contraint les Martiniquais, le travail de l’écrivain est peut-être de provoquer un langage-choc, un langage anti-dote, non neutre à travers quoi pourraient être réexprimés les problèmes de la communauté. (1981: 347)

En prônant l’élaboration d’un “imaginaire linguistique” pour assurer l’inscription du réel antillais au sein de l’univers romanesque, Glissant confronte

le problème du choix de langue auquel tout écrivain postcolonial doit faire face et qu'on pourrait qualifier "de crise de la représentation" tant l'écrivain postcolonial cherche à restituer une réalité complexe et polymorphe au moyen d'un code monolithique et homogénéisant. De James Baldwin, cité par Achebe, qui se reprochait d'avoir cédé au départ à une dépendance mimétique vis-à-vis de l'anglais: «perhaps the language was not my own because I had never attempted to use it, but had only learned to imitate it» (1964: 62) aux positions de Rushdie dans *Imaginary Homelands* (1992), qui lui estime devoir exorciser la langue imposée pour se libérer du carcan de l'histoire, l'expression individuelle revient pour toujours chez ces auteurs à un choix existentiel:

Those of us who do use English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, perhaps because we can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free. (1992: 16)

Il en va de même pour nos auteurs, dont l'écriture cherche à "atteindre le caché, le non-dit de la réalité", dans l'espace expressif de tous les imaginaires et que Bernabé qualifie de "travail de greffe":

Pour les tenants de la créolité, la langue est bien une arme, mais elle n'a rien de "miraculeux". Tout est dans le travail de greffe des imaginaires multiples dont la langue est à la fois le creuset et le véhicule. L'écriture de Chamoiseau ou de Confiant, héritiers en cela d'Edouard Glissant, s'efforce d'articuler les imaginaires langagiers du français et du créole. (1992/93: 67)

Le "langage" qui résulte des opérations stylistiques auxquelles les écrivains postcoloniaux soumettent la langue, reflète les enjeux idéologiques de l'esthétique narrative de la créolité. Il remet également en question la lisibilité du texte et son éventuelle traduction, comme nous le verrons, mais comme le propose encore Rushdie: «having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained» (1992:17). Pour D.Chancé (2000), si l'enjeu du texte, chez nos auteurs, ne peut être dissocié du rapport créole/ français, c'est néanmoins dans le passage d'une langue à l'autre, soit dans la vernacularisation de la langue coloniale, que se situe l'originalité de cette nouvelle esthétique, comme l'illustre la critique qu'elle cite d'un ouvrage de Confiant: «Une langue qui flotte, qui grapille çà et là ses codes, qui ici traduit, là

accapare, là encore adapte, trouvant son rythme, sa sève et sa couleur dans le perpétuel entre-deux, dans la permanente transgression où elle se meut» (2000:122). Les procédés invoqués ici pour décrire le style de Confiant, représentent les positions affichées par l’auteur quant à son positionnement dans la langue comme il l’explique lui-même à Delphine Perret:

Je n’ai pas pu utiliser le français tel qu’il l’était, parce que comme j’étais habitué à faire de l’inventivité lexicale en créole, fatalement, quand je suis passé au français, je n’ai pas pu me contenter de cette espèce de français qu’on m’avait appris. (2000: 150)

Confiant, comme nous le verrons au chapitre V, est en effet celui qui parmi nos auteurs a véritablement confronté la difficulté que pose le passage d’une langue à une autre, d’un imaginaire à un autre, ayant publié ses cinq premiers romans en créole, puis les ayant traduits en français. Chamoiseau prend lui aussi “la langue créole pour lieu” mais pour y puiser des images et tournures qu’il adapte, retranscrit et amplifie. Techniques d’écriture qui ne sont pas sans rappeler celles du calque, de l’emprunt, de la transposition ou encore de la modulation, panoplie obligée du traducteur, rôle dans lequel il se complaît comme il le confie à Perret:

M’inspirer beaucoup de la langue créole, la laisser apparaître, saisonner dans la langue française. Il y a des proverbes, des tournures qui reviennent et puis il y a cette chose extraordinaire qui est peut-être une chance, c’est que le créole a une base lexicale française et que souvent dans des expressions créoles il y a un vieux français du XVIII<sup>e</sup> siècle. (2000: 144)

L’idée selon laquelle le créole entretiendrait en filigrane une résonance avec le français et aiderait ainsi l’auteur créolitaire à passer d’une langue littéraire érigée en modèle à un français créolisé, “chamoisé”, disait Kundera, ne fait pas l’unanimité parmi les créolistes ni la critique littéraire d’ailleurs. Les chefs d’accusation vont de la péjoration de la langue en “français-banane”, au flagrant délit de créolismes pour séduire des lecteurs en mal d’exotisme, sans oublier la charge de spoliation voire de viol linguistique du créole, comme le montre les remarques de Bernabé à Chancé:« le français créolisé, simple facette du français

universel, n'est qu'un "miroir" qui permet au français de refléter ses positions géographiques dans le monde et les écrivains qui s'inscrivent dans ce contexte deviennent les fabricants de ces miroirs» (2000: 114).

Notre propos n'est pas de juger du bien fondé ou non des "effets de surface" qui caractérisent l'entreprise créolitaire de nos écrivains mais de problématiser la difficulté de traduire dans une langue-cible les ambiguïtés liées à une rhétorique complexe de l'hybridation de la langue-source. Il faut néanmoins reconnaître que c'est de cette tension irréductible entre les deux langues en présence, dans "l'effet de langage" recherché par nos auteurs/traducteurs, que se donne à lire la déchirure, l'ambivalence de l'écrivain antillais qui a reçu la langue française en partage comme l'explique Chamoiseau dans sa "Lettre aux traducteurs":

J'essaie de faire en sorte que la langue perde de son orgueilleuse certitude, [...], qu'elle ne donne plus l'impression d'être la seule à pouvoir dire le monde, mais qu'on la sente relativisée, problématisée, informée de la splendeur des autres langues placées désormais sur le même plan. (Appendice A).

## **2. L'écriture de soi.**

### **a) Mémoire et histoire**

Dans *L'écriture de l'histoire*, Michel de Certeau, déjà cité, envisage l'histoire comme le passage obligé de l'identité individuelle et collective car pour lui: « l'histoire est le privilège qu'il faut se rappeler pour ne pas s'oublier soi-même. Elle situe au milieu de lui-même le peuple qui s'étend d'un passé à un avenir» (1975: 11). Mais l'histoire, en tant que conscience à l'œuvre et récit d'une aventure vécue par les hommes n'est pas la prérogative des seuls historiens car, selon Lucien Febvre qu'il cite: « le passé est une reconstruction des sociétés et des êtres humains d'autrefois, par des hommes et pour des hommes engagés dans le réseau des réalités humaines d'aujourd'hui» (1975: 18). C'est aussi la position qu'assument les écrivains de notre corpus, estimant à la suite de Glissant, qu'il leur incombe de "refaire" l'histoire, celle-ci étant représentée sous la forme d'un discours européeniste basé sur l'exclusion de l'Autre:

L'histoire n'est pas pour nous seulement une absence, c'est un vertige. Ce temps que nous n'avons jamais eu, il nous faut le reconquérir. Nous ne le voyons pas s'étirer dans notre passé et nous porter tranquilles vers demain, mais faire irruption par blocs, charroyés dans des zones d'absence où nous devons difficilement, douloureusement tout *recomposer*. (1981: 278)

Les écrivains qui s'engagent à "combler les lacunes" de la Chronique coloniale doivent d'abord confronter la problématique de la mémoire individuelle et collective en tant que témoin du passé avant de promouvoir la fictionnalisation des histoires comme vecteur identitaire et, partant, transcender l'Histoire. Glissant réconcilie ces deux objectifs lorsqu'il postule dans son *Introduction à une poétique du divers* que:

Le passé ne doit pas seulement être recomposé de manière objective ou même subjective par l'écrivain, il doit être aussi rêvé de manière prophétique pour les gens, les communautés et les cultures dont le passé, justement, a été occulté. (1996: 86)

Dans le cadre des Antilles, l'écrivain devra retrouver les traces d'une histoire vécue et pour ce faire, il lui faudra traquer, voire débusquer, "ce lot d'obscurités" enfouis "aux creux des mémoires, aux creux des cœurs" de chacun, car il faut, selon Glissant: « exorciser non seulement l'oubli simple [...] mais une véritable amnésie: l'oubli même de l'oubli » (1981: 267). La mémoire, transmise oralement ou conservée sous forme écrite, constitue la matière première de l'historien/écrivain, la "matrice" de toute reconstitution du passé et même soumise aux tribulations du temps et parfois aux manipulations idéologiques, elle demeure néanmoins indispensable et incontournable à toute reconstruction de soi, comme le souligne Jacques Le Goff: « l'historien doit être là pour rendre compte de ces souvenirs et de ces oublis, pour les transformer en une matière pensable, pour en faire un objet de savoir » (1988: 11). Sous cet angle, l'histoire, la mise à jour d'une "vérité" historique, trouverait son premier et véritable sens dans l'acte d'élucidation même, position qui recoupe, encore une fois, l'ambition de nos auteurs pour qui le but de l'écriture, à la suite de Glissant: « est de savoir ce qui s'est passé, c'est la question qu'on ne peut se dispenser de poser. L'important n'est pas dans la réponse mais dans le questionnement » (1981:15). Cette reconstruction du passé constitue l'entreprise de Chamoiseau dans *Texaco*, roman pour lequel il reçoit le prix Goncourt en 1992, qui retrace sous la forme d'une vaste fresque

historique la fondation d'un quartier populaire sur les lieux abandonnés par la compagnie pétrolière éponyme. Marie-Sophie Laborieux, la fondatrice du quartier, décrit les formes de résistance et les affrontements qui ont caractérisé l'expérience coloniale pendant plus de deux siècles. A travers ce récit oral, l'héroïne remonte le cours du temps et évoque les trajectoires singulières et tragiques des héros anonymes de l'histoire coloniale: « Je ne vais pas te refaire l'Histoire, mais le vieux-nègre de la Doum révèle, dessous l'Histoire, des histoires dont aucun livre ne parle, et qui pour nous comprendre sont les plus essentielles» confie-t-elle à son interlocuteur (T: 45). Le récit de Marie-Sophie est, en fait, le récit d'un récit: elle raconte à Oiseau de Cham, le marqueur de paroles et double de Chamoiseau, le récit qu'elle a fait à l'urbaniste qui menaçait de raser le quartier. Le travail de la mémoire qui lentement, péniblement, bribes par bribes remonte le fil du temps et "met en paroles" ce qui fut d'abord l'histoire de la survie des esclaves puis celle de leur cheminement après l'Abolition, constitue "l'expression polyphonique" de la mémoire collective et se pose ainsi en termes d'un discours identitaire. A l'évocation orale du passé, s'ajoutent les notes de l'urbaniste, les lettres du marqueur de paroles, mais aussi les "Cahiers de Marie-Sophie", documents manuscrits à valeur "d'archives", où l'héroïne aurait consigné les souvenirs transmis par son père, afin de parer à « l'irréparable blessure d'une perte d'âme et de mémoire» (T: 354). La visée historique de Chamoiseau est on ne peut plus claire dans *Texaco*: en retraçant la résistance des laissés-pour-compte de la Chronique coloniale, il explore la violence inhérente à la conscience et au désarroi "d'être et de ne pas être", emblématique d'un passé configuré par l'expérience de l'esclavage, et qui en deçà du désordre urbain, fonde tout le paradoxe de l'identité créole, comme nous l'avons déjà noté plus haut.

L'exploration romanesque de l'expérience mémorielle néantisée du peuple noir martiniquais fonde également l'entreprise littéraire de Confiant. Dans *Eau de Café* (1991), le narrateur un "parti-revenu", rentre au village où il avait grandi pour tenter d'éclaircir la "haïssance" de ses habitants pour la mer et le drame mystérieux de la mort d'Antilia lorsqu'il était encore enfant et qui le tourmente toujours depuis:

Ma douleur qui n'avait pas encore de mots pour s'exprimer. Elle se lovait dans quelque repli de ma chair, prête à jaillir le moment venu. J'en avais une peur panique et quand ce nom Antilia, se mit à fracasser les parois de mon crâne d'étudiant créole perdu dans la froidure parisienne je réalisai que j'étais perdu, si je ne m'imposais pas, une fois rentré au pays, d'éclaircir ce mystère» (: 178).

Le retour vers Grand-Anse est plus qu'un retour sur soi c'est aussi un retour vers cette culture créole qu'il veut approfondir à travers la figure d'Antilia, cette enfant trouvée sur une plage, recueillie par Eau de Café, une boutiquière "noire comme un péché mortel" et mère putative d'Antilia, qui servira de bouc-émissaire à la déveine qui frappe la communauté de Grand-Anse. Le roman par sa démarche à la fois 'ethnographique' et littéraire, représente "l'archéologie de la créolité" comme le veut l'*Éloge* et c'est donc à partir de ces prémices qu'il faut aborder la structure narrative, organisée en "cercles" où se chevauchent les souvenirs du narrateur et les "soliloques d'un autre âge" qu'il recueille malgré l'hostilité de la communauté envers lui:« malgré ton instruction de nègre qui a fait la France [...] tu ne pourras jamais comprendre qui fut Antilia. Abandonne ta quête» (EdC: 315). L'originalité de ce roman est de dénoncer le refus de mémoire et la vision négative qu'a le Noir de lui-même:« *J'écris l'histoire des miens de colère rentrée*» rappelle Antilia dans une des lettres qu'elle adresse à Emilien Bérard, poète créole à ses heures et dans lesquelles elle trace pour lui la voie d'une affirmation identitaire par l'écriture, sur laquelle nous reviendrons au chapitre V.

### **b) Temps et espace.**

Une des caractéristiques de l'écriture postcoloniale selon Ashcroft *et al*, se poserait en termes d'une problématique du lieu et de l'espace:

A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crisis of identity comes into being: the concern with the development and recovery of an effective identifying relationship between self and place [...] Beyond their historical and cultural differences, place, displacement, and a pervasive concern with the myth of identity and authenticity are a feature common to all post-colonial literatures in English. (2002: 8)

Chamoiseau, dans une entrevue accordée à Mc Cusker (2000) a longuement débattu cette problématique arguant que dans le cas des Caraïbes l'inscription de

la communauté dans son lieu et dans son espace ne peut se faire qu'en contestant "le discours des origines" imposé par le colon puisque: « lorsqu'on voit la constitution des Antilles, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de genèse, puisque tout le monde est arrivé avec sa genèse; il n'y a pas de mythe fondateur, puisque tout le monde est arrivé avec ses mythes fondateurs» (725). L'un de ses objectifs est d'ancrer, "d'amarrer" l'Antillais dans sa terre, de lui apprendre à "habiter" ce lieu qui lui a été imposé et qu'il vit en termes d'une perte matérielle et spirituelle de l'espace originel:« m'accrocher au pays [...], m'ensouche[r], [...] construire» explique Marie-Sophie, dans *Texaco*. C'est aussi le thème qui fonde le roman de Earl Long, où les voix du tambour symbolisent la présence spirituelle de l'Afrique et permettent de faire le travail de deuil lié à la perte et au ré-enracinement. Chez Confiant par contre, le drame est vécu en termes d'une haine névrotique de la mer, et partant d'Antilia, « fille maudite sortie tout droit du giron de cette mer maudite» (EdC:86). Au-delà de l'homophonie mer-mère en termes d'espace à conquérir et d'espace géniteur à découvrir, la mer est en fait pour les peuples de la Caraïbe, la dépositaire de la vraie mémoire. *Sea is History* rappelle Walcott dans son célèbre poème ou comme le dit Glissant "l'océan de la traite fut notre nouveau pays". Accepter son identité créole, c'est faire face à cette mer, apprendre à se réconcilier avec elle, apprendre à vivre avec ce destin imposé par et dans la violence et voir la mer non plus en termes de clôture, ou de mort spirituelle mais en termes d'une ouverture, d'une relation à l'Autre et vers l'Autre, car "il fallait renaître pour survivre", rappelle aussi Glissant.

La prise en charge esthétique de l'identité en termes du rapport à un lieu devrait permettre d'en finir avec les spectres du passé, d'exorciser l'oubli et de donner un sens aux souffrances afin de réhabiliter et d'initier de nouveaux rapports au temps et à l'espace et restituer son identité à l'individu, comme l'explique encore Chamoiseau:

Il est important pour moi qui suis d'un lieu où il y a eu l'esclavage de regarder l'esclavage en face, de dénouer les nœuds qui n'ont pas été dénoués, de nettoyer tout cela et de l'aborder de manière positive, non pas pour avoir une revanche mais justement pour être sainement debout pour écrire au monde et pour vivre le monde. (2000:726)

La mise en scène particulière de l'espace et du temps dans les romans de nos auteurs problématise cette difficulté de s'insérer dans l'espace imposé et de se



forger une identité en assumant la violence de la dépossession et de l'esclavage. *Texaco* est le roman de la conquête d'un espace: celui des mornes d'abord, avec l'"odyssée voilée" du *Noutéka* qui lie l'esclave à la terre: « La terre pour se nourrir. La terre pour exister. La terre à habiter. La terre à comprendre » (T: 96) et qui se solde par un échec à cause de l'exode vers les espaces urbains de Saint-Pierre et de Fort-de-France où "aboutissaient les misères des grandes bitations" (T:88), l'espace de l'En-ville n'étant guère plus accueillant que celui des mornes. C'est dans ce même esprit d'une confrontation au temps, que Marie-Sophie détaille les diverses étapes de son parcours de vie et celui de ses ancêtres, en découpant l'espace-temps en phases rythmées par la variation du matériau de construction. C'est ce que Glissant appelle le temps "naturel", c'est-à-dire un temps étroitement lié aux épisodes marquants de la vie de cette communauté dans ses rapports avec son entour: le "temps des ajoupas", le "temps de paille", le "temps de bois-caisse", de "fibrociment", de "béton", sont autant de repères chronologiques qui structurent le roman et transforment le paysage un vecteur de mémoire. Ces "temps poétisés" enfouis dans les méandres de la mémoire, retracent les origines et se surimposent dans le roman aux dates et faits répertoriés dans la Chronique coloniale. L'écriture, en mettant ainsi en parallèle le Vieux et le Nouveau Monde, affirme ce "vouloir-être obstiné" de l'Antillais et déjoue, une fois de plus, "la transparence voulue par l'Autre". S'il est vrai comme le note Richard Burton dans *Le Roman marron* (1992), que la culture créole est née de l'acte colonial et qu'elle en est imprégné, aux yeux de nos auteurs, c'est toutefois à la littérature qu'il incombe "d'expliquer l'inexplicable", de prendre en charge "l'incontournable" comme le suggère la citation liminaire du roman de Confiant: « seul l'incompréhensible se prête aux mots » (1991). Dans son roman *Eau de Café*, Confiant, illustre à travers les lettres d'Antilia, la route de l'affermissement identitaire mais les réflexions du narrateur quant à la pleine acception et cristallisation d'une identité créole, restent toutefois assez mitigées au terme du roman:

Tous les nègres de Grand-Anse parlent pour eux-mêmes. Ils ruminent des rêves inaccomplis, broient des rancunes dont la cause est désormais obsolète, injurient la déveine qui accable le nègre depuis que la maudition a été jetée sur la tête des fils de Cham, formulent des proverbes inouïs dont leur descendance se rira. [...] Ils se savent enchaînés à jamais à leur mer. (EdC: 372)

Pour Glissant, cette “ dépossession camouflée [qui] taraude sans qu’on en ait conscience”, ferait que: « les peuples de la Martinique et de la Guadeloupe ne guériront peut-être jamais de leur exil » (1981: 30). Enracinement et errance ou “drive”, termes antonymes, s’articulent dans les romans de notre corpus de façon très complexe et illustrent l’ambivalence des rapports de l’Antillais à son espace. Comment arriver à s’ancrer dans une terre jamais désirée mais nécessaire à la survie, sinon en termes d’un “mal d’espace”? Acception et refus, ancrage et exil autant de postures aporétiques qui reflètent toutes ce désarroi profond, ce vertige du lieu pour lequel, selon Glissant: « il n’y a ni possession de la terre, ni complicité avec la terre, ni espoir en la terre, [simplement] le sentiment obscur d’être de passage sur la terre » (1981: 88).

### **3. L’écriture merveilleuse**

#### **a) La mise en scène de l’écriture.**

“ *Nous sommes Paroles sous l’écriture* ” clament les auteurs de l’*Éloge* et c’est là le drame auquel est confronté l’écrivain antillais et plus spécifiquement l’écrivain créolitaire puisque le lieu de l’identité créole est celui de la parole, celui du “dit”, et le passage de l’oral à l’écrit, soit du dit créole au français écrit, est vécu sur le mode d’une angoisse, comme l’indique la question de Marie-Sophie à son narrataire:

Oiseau de Cham, existe-t-il une écriture informée par la parole et des silences et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit? (T: 354)

L’écrit “trahit” la parole puisque ‘le génie’ du discours oral, avec ses accents, ses modulations, sa gestuelle, s’estompe lorsqu’il se plie à la logique de l’écriture et oblige nos auteurs à “ frayer à travers la langue vers un langage ” comme nous l’avons déjà noté, autrement dit à s’investir dans une démarche de contestation de la rhétorique du français et à construire un langage hybride qui inscrit l’oralité créole avec ses rythmes et ses inflexions dans l’écrit comme l’explique Glissant:

Parce qu’on nous a appris la langue française de manière parfaite, excessive et figée [...] il a fallu combattre cela pour découvrir [...] qu’une nouvelle poétique pouvait naître qui serait une combinaison, une synthèse des poétiques créoles et des poétiques du français. (1997:120)

Pour certains critiques c'est "la merveille du style" qui permettrait aux écrivains de compenser ce lien perdu entre parole et écriture, et partant, d'inscrire cette absence/présence de soi dans leurs romans. Chamoiseau dans *Texaco*, tout comme Confiant dans *Eau de Café*, se présentent en scripteurs d'une histoire ou d'histoires et posent l'écriture comme vecteur de transmission, comme "translation" de la parole qui, "créolisée", confronte sous la forme d'un contre-discours les mots de l'autre. La "vraie" parole est en un sens perdue, "trahie" mais dans ce tissage des langues sa trace survit et résiste à l'oubli, comme le note Chamoiseau:

Au début je notais ses paroles sur un de mes cahiers, puis j'obtins l'autorisation de brancher mon isaloperie de magnétophone [...] elle me confia ses innombrables cahiers [...] De temps à autre je les consultais afin de rédiger ce qu'elle m'avait dit, comparer avec ce que j'avais cru entendre et rectifier au besoin un oubli volontaire, un mensonge-réflexe [...] Puis, j'écrivis de mon mieux ce Texaco mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel. (T: 426)

Ce parti-pris "d'écrire autrement" a pour effet de remettre en cause les paramètres d'une écriture littéraire consacrés par un centre, d'en "effacer les frontières", d'en subvertir voire d'en détruire les limites, et de poser les écrivains en "passeurs d'écriture autres, [en] contrebandiers des langues hautaines", explique encore Chamoiseau (1997: 102). Cette nouvelle langue ou plus exactement ce nouveau "langage", expérimentation tant lexicale que narrative, a amené certains critiques à les interpréter selon l'exégèse d'un "nouveau baroque". En effet, l'entreprise ethnopoétique de nos auteurs répond parfaitement à l'usage contemporain du mot "baroque" proposé par Anna Mossetto dans le cadre d'une analyse des nouvelles écritures francophones: « le mot évoque la liberté et l'audace de l'artiste, aussi bien que le goût de l'innovation, de la variation dans la recherche formelle considérée comme productrice de sens inédit » (2001:77). Appliquée à l'aire des Antilles, il s'agirait, toujours selon Mossetto: « de l'expression d'un monde en formation où le rôle moteur est joué à l'origine par des modèles extérieurs, [...] non sans provoquer d'âpres sentiments contrastants: d'admiration et de rivalité, d'émulation et de refus » (78). L'idée n'est guère nouvelle puisque Glissant dans *Poétique de la Relation*, instituait déjà "la parole baroque" comme « l'une des problématiques les plus enracinées de notre paysage contemporain forgée au fil des siècles dans l'univers de la plantation et ses prolongements »

(1997: 89). Dans sa nouvelle fonction esthétique le baroque représenterait ainsi “l’écho d’un affrontement entre deux univers”, celui d’une certaine conception imposée de l’écrit et celui “d’un monde héritier d’une tradition ancienne” celle de l’oralité. L’angoisse que confrontent les narrateurs de *Texaco* et *Eau de Café*, est en fait une angoisse créatrice dont: « la vertu serait de concourir à l’expression la plus vraie possible, et la plus pertinente esthétiquement du monde créole, anthropologiquement et culturellement défini, et géographiquement localisé » selon Raymond Relouzat (1996:1). Excès verbaux, créations lexicales, effets de style, exploration de divers registres de langue, autant de procédés qui contestent les valeurs imposées et donnent à lire un monde hétérogène reflétant l’éclectisme de l’univers créole. Cette écriture renouvelée, que nous analysons en détail plus loin, confère aux romans un aspect à la fois chatoyant et luxuriant, voire quasiment merveilleux. Si l’on pose avec nos critiques, et J-C. Godin notamment, que le style baroque est caractérisé par: « un éclatement des structures narratives, une multi-plication des instances d’énonciation, un dérèglement de la chronologie et un foisonnement du récit » (2001: 20) on peut illustrer brièvement ici la manière dont ces critères organisent l’écriture narrative de nos auteurs.

Dans *Texaco*, le lecteur est confronté dès le départ à une multiplicité des points de vue décrivant l’arrivée de l’urbaniste et les différentes versions, “selon Iréné”, “selon Sonore”, “selon Marie-Clémence”, représentent une approche pluri-vocale c’est-à-dire celle d’une parole ‘démultipliée’, qui donne au récit une très grande ‘mobilité’ voire instabilité, car elles sont toutes rapportées par la voix de la narratrice principale. De même que le détour métaleptique à la fin du roman, par lequel Oiseau de Cham narrataire/scripteur fictif du récit, se révèle être en fait Chamoiseau, narrateur/auteur des propos recueillis par son double, déstabilise au plus haut point le lecteur et la perspective discursive du roman. S’il est vrai que Chamoiseau emprunte ces procédés à la rhétorique ludique du conte, comme nous l’avons déjà noté, inscrivant par là le texte à la frontière du dit et de l’écrit, cette stratégie renforce d’autant l’aspect baroque du texte. De plus à l’exemple du conteur qui encode et obscurcit son message par de longues digressions, Chamoiseau choisit de pervertir et de subvertir la linéarité de son récit en insérant des paratextes et des infratextes auxquels il a déjà été fait référence (notes de l’urbaniste, cahiers de Marie-Sophie, lettres de l’auteur à l’informatrice, notes en

bas de pages) qui, eux aussi, prolongent, modulent, “oralisent” le discours mais surtout en opacifient la narration. De surcroît, l’humour et l’ironie des titres et intertitres du roman, ceux parodiant la Genèse par exemple, auxquels se superposent ceux du “temps naturel” évoqués plus haut, reconfigurent l’expérience temporelle du vécu martiniquais et, partant, forment le contrepoint du discours colonial transparent sur l’Autre. Cette mise en scène oralitaire de l’écriture chez Chamoiseau est confortée par une richesse lexicale inouïe, pour ne pas dire éblouissante, caractéristique stylistique du baroque littéraire, toujours selon Godin:

Vocabulaire grandiloquent, entassements de mots, procédés accumulatifs et itératifs [...] tout un répertoire de métaphores et de périphrases en spirales, en volutes [qui fait que] nous passons continuellement de la magie anecdotique à celle de la création. (2001: 84/86).

Il en va de même du roman de *Confiant* où la foison de personnages et la créativité langagière participent de cet effet de baroque, qui n’est pas sans rappeler la démarche du “grand illusionniste du verbe” qu’est Rabelais. À l’instar de ce dernier, l’écriture de *Confiant* emprunte aux usages et variations locales d’un français “hérité”, cherchant à faire valoir “tout un lot de vieux mots des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles”, ainsi que “toutes les parlures normandes” qui sous-tendent la langue et qui rappellent en filigrane le patrimoine historique dont A-C. Noat a proposé une analyse pertinente dans sa thèse *La verve rabelaisienne analyse d’un corpus de romans québécois et antillais* (2004). Mais si *Confiant* “historicise” la langue au moyen de tournures anciennes et d’archaïsmes, il pousse la fantaisie verbale beaucoup plus loin en faisant côtoyer ces termes oubliés à une multitude de néologismes par ‘abus de’ de préfixes et suffixes, auxquels s’ajoutent des termes inventés par dérivation du créole dont des exemples figurent plus loin. C’est ce que Glissant appelle “le côté exotique de la question”, mais selon Hélène Sagols, qui a consacré un travail de recherche au langage de *Confiant*:

Les créations de *Confiant* sont le plus souvent non seulement acceptables, mais elles permettent à l’auteur d’exprimer une déviance en s’affranchissant d’un usage trop rigide de la langue française, comme elles offrent au lecteur la possibilité de ressentir le plaisir de l’écrivain et cette forme de bavarde jubilation qui colore ses écrits malgré la rudesse fréquente du contenu exposé. (Loxias 9: 7)

## **b) Le travail sur le texte.**

Les succès littéraires remportés par les romans autour desquels s'organisent notre réflexion sur la traduction en anglais, *Texaco*, prix Goncourt 1992, *Eau de Café*, prix Novembre 1991, sanctionnent l'émergence d'une nouvelle esthétique littéraire, qui dans le contexte des Petites Antilles, inscrit la langue par effraction, comme il a été dit plus haut, dans la zone d'isomorphie du créole et du français. De fait, bien avant que nos auteurs ne recueillent la notoriété qu'on leur connaît, Glissant, dans son roman *La Lézarde* (1958), prix Renaudot en 1962, avait ouvert la voie en malmenant la syntaxe du français: « ce fut cette entreprise de déstructuration du français, qui ne se satisfait pas d'exotiser le français, sans quelque part le violer, qui enthousiasma les tenants de la créolité » confie Relouzat (1996: 6). De son propre aveu, Chamoiseau reconnaît quant à lui, que c'est *Malemort* (1975), le deuxième roman de Glissant, qui fit de lui l'écrivain qu'il est: « *Malemort*, c'est l'irruption d'une conscience autre dans la langue. C'est la langue française précipitée dans l'archipelique Caraïbe, drivée par un imaginaire qui la descelle de ses mémoires dominatrices » (1997:100).

A ce stade de la discussion, il semble donc pertinent, en faisant appel aux réflexions des créolistes, de repérer et d'examiner de plus près quelques-uns des procédés lexicaux et syntaxiques opérant dans ces textes, et d'illustrer avec quelques exemples le jeu linguistique mis à l'œuvre pour "tisser les poétiques opposées" du créole et du français.

Marie-José N'Zengou-Tayo dans l'article qu'elle consacre à la langue métissée de *Texaco*, note que c'est le "vertige polysémique" issu du jeu et de l'interaction entre plusieurs langues qui permet aux tenants de la créolité d'individuer l'Autre au sein de leur écriture:

La proximité des deux langues et, en même temps, leur différence, [...] de pratiquer une stylistique de l'étrangeté créole qui dérange dans la mesure où le lecteur non-créolophone se retrouve face à un texte dont la facture (la texture) est apparemment française (le familier) mais dont le sens et la structure lui sont étrangers (l'étrange) (1996: 159).

Dans un premier temps, "l'étrange" peut se concevoir en termes de l'insertion du créole dans le texte même, phénomène qui n'est guère "nouveau" dans la production antillaise si l'on se réfère à l'étude de P. de Souza (1995: 173-190) ou encore celle de M-C Hazaël-Massieux (1988:118-131). Pour notre part, notons

que si Chamoiseau “innove”, c’est parce qu’il juxtapose la phrase créole, en italiques dans le texte, et sa traduction en français et les deux langues ainsi apposées figurent sur un pied d’égalité: “*Ou sé ich misié Pol? Es-tu l’enfant de Monsieur Paul?*” (T: 64). Notons aussi que la traduction du créole vers le français phrases n’est pas toujours “fidèle” selon les créolophones (Hazaël-Massieux 2005: 125-142), l’auteur s’amusant parfois à introduire une variante en créole en bas de page, à inclure d’autres fois une glose parenthétique renvoyant à une autre traduction, ou encore à commenter une remarque en créole: « *I té za mété bwa’y opadè-hiè kay la ...* ce qui signifiait qu’en nègre pas fol, craintif d’une mise en terre dans un sac de guanao, Zara avait prévu les planches de son cercueil» (T:75). Ces traits d’humour aux dépens des langues en présence, amusent, intriguent et déroutent à coup sûr mais là est leur but: récuser ce “désir occidental de la transparence” que nous avons déjà noté, symptomatique du refus d’accepter l’Autre dans son irréductibilité, en créant une zone où le lecteur est invité à entrer mais demeure néanmoins opaque. Cette technique d’intégration du créole dans le texte vaut également pour des mots sous forme d’une orthographe créolisée et citons avec N’Zengou-Tayo le mot ‘fouet’ qui devient ‘fouette’, ‘mulâtre’ ‘milâte’ et ‘la croix’ sous sa forme agglutinée ‘la-croix’ (1996:163). La distance entre les deux langues se brouille d’autant, lorsque Chamoiseau utilise des mots français dans leur sens créole et laisse au lecteur le soin de dégager seul les virtualités de la langue et d’accepter leur “particularité expressive”, ainsi par exemple, le verbe ‘virer’ qui signifie ‘revenir/retourner’ dans le français des Antilles, ‘crier’ qui veut dire ‘appeler’ ou encore ‘bagage’ qui a le sens de ‘chose’. C’est ce double-vouloir dire intérieur et extérieur, cette “traduction en marche” qui fonde le principe d’une dynamique de la communication chère aux écrivains postcoloniaux d’expression française. Face aux implicites des deux langues et cultures inextricablement imbriquées, les effets de transcodage sont ressentis par le lecteur comme un défi, et la langue, à la fois étrange et familière, l’oblige à être en état “d’alerte traductive” permanent. Sans vouloir relever ici tous les procédés et stratagèmes lexicaux qui émaillent le roman et encore moins s’apesantir sur la richesse des champs lexicaux qui font référence à la faune et la flore de l’espace et du vécu antillais citons toutefois à titre d’exemple le passage suivant de Chamoiseau, décrivant la case de Zara dans *Texaco*:

Sa charpente était assez solide pour soutenir un toit de tuiles. Il l'avait liée avec des lianes-serpent. Ses poteaux étaient issus d'un gros bois-agouti. Ses poutres une éternité végétale que l'on crie acoma. Son couvert provenait des feuilles de palmiers, de roseaux et de cannes, et ses cloisons une tresse savante de bois-côtelettes et de ti-baume taillé. Dans un coin quelques planches à pattes lui servaient de matelas. Bancs, canaris, bouteilles, outils complétaient cet ensemble. (T: 76)

Pour N'Zengou-Tayo, c'est surtout au niveau de la syntaxe que "l'effet-de-créole", se fait le plus sentir: omission de l'article, de l'adverbe de négation, juxtaposition du complément de nom, *un vieux temps-la-misère*, *un vieux senti-pétrole*, *une touffe d'herbes-lapin*, adjonction d'un nom ou d'adjectifs en guise de déterminants du nom, *un bel-beau mâle à jabot*, *un rythme de léwoz-déchiré*, *le bois-côtelettes*, *les légumes-pays*, sont autant d'entorses faites à la syntaxe et "créolisent" le texte dont la plus radicale est la construction sérielle ou le redoublement du syntagme verbal et qui représente un calque créole. Citons au hasard, *elle prit-courir du lit*, *il bailla-descendre*, *sans compter-décompter*, expressions qui inscrivent le créole de façon indubitable dans la langue et qui ont valu à Chamoiseau les critiques, parfois virulentes de ses contemporains, y compris au départ celles de Confiant. Créolisation réussie ou créolismes? Glissant distingue entre les deux:

La créolisation pour moi n'est pas le créolisme: c'est par exemple engendrer un langage qui tisse les poétiques, peut-être opposées, des langues créoles et françaises. [...] procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine, de circularité [...] tout cela me paraît être beaucoup plus important du point de vue de la définition d'un langage nouveau et beaucoup moins visible (1996: 121).

L'écriture de Confiant se distingue celle de Chamoiseau, non seulement de par les cadres dans lesquels se déroulent les romans, cadre urbain pour Chamoiseau, rural pour Confiant, mais également, selon Sagols, par le principe qui la fonde:

L'intérêt des écrits de Raphaël Confiant ne semble pas se limiter à l'alliance souvent réussie de jonctions syntaxiques ou d'assemblages lexicaux au service d'une imagination plurielle. [...] L'écriture se mêle à l'oralité, le français le plus conventionnel au créole le plus commun, le lexique le plus académique aux néologismes les plus surprenants. Et la passion de nommer, de raconter va de pair chez Confiant avec son effervescence langagière. (Loxias: 5)



Ces propos sur Confiant reprennent l'analyse pointue consacrée par Bernabé à la pratique langagière chez nos deux auteurs. Aux yeux de ce dernier leur langage se distinguerait par "leurs relations diachroniques différentes". Chamoiseau pour lui "féconderait le français par le créole", alors que Confiant s'attacherait plus à approfondir le rapport ontologique du créole et de l'ancien français donnant: « un créolisme fictif fondé sur une reconstruction, grace aux ressources de l'ancien français, d'un créole donné comme authentique, mais puisant en fait sa sève dans le seul artifice de l'écriture » (1992/93:36). Dans cette "fête de la langue" Confiant affectionne tout particulièrement le principe de la juxtaposition des idiomes, c'est-à-dire l'usage de termes spécifiques issus des dialectes pratiqués par les premiers colons et l'usage d'un français standard. Ainsi le mot *mitan*, par exemple, emprunté à l'ancien français que l'écrivain juxtapose à 'beau' pour créer la locution 'au beau mitan' qui passe pour une expression créole alors qu'elle ne l'est pas. C'est surtout au niveau du lexique que Confiant exploite au maximum les déviances grammaticales pour contester et railler "la belle langue de France" et justifier l'imaginaire créole au travail dans la langue:

Faute de connaître "sottise", "bêtise", "ânerie", "connerie" et consorts, il entreprit de jouer sur la gamme des suffixes pour rendre les nuances existant entre ces différents termes, ce qui bailla au grand dam des Blancs créoles, "couillonnaderie", "couillontise", "couillonnerie" et "couillonnade" (EdC: 94)

Mélange de langues, de registre de langues, langues en "fraternité" et non rivalité, « les termes inventés ou réinventés, conçus et produits, renouvelés ou transformés permettent d'habiter et de colorer un texte qui peut être lu, mais surtout vécu par le lecteur, même non créolophone », commente encore Sagols (Loxias: 7). Ainsi, le but poursuivi par les deux signataires de l'*Eloge* et leur positionnement dans l'écriture s'avèrent être les mêmes: faire lire la complexité de l'histoire et de la culture des Antilles à travers la confrontation des langues en usage comme l'explique Chamoiseau dans la lettre qu'il adresse à ses traducteurs potentiels:

Dans l'usage du français, j'essaie de ne pas oublier ma langue créole, mon imaginaire créole, ma conception créole du monde. Il est donc important que cette dimension créole du texte demeure, par les mots, les tournures, les images et même certaines formules incompréhensibles. Je ne sacrifie pas à

la transparence (ni glossaire, ni note en bas de page) qui à mon sens n'apporte rien du point de vue de l'esthétique littéraire. Ne pas tout comprendre avec sa raison permet plus de liberté à la perception globale, donc se révèle, en terme d'interprétation (juste ou fausse), plus "riche" littérairement. (Appendice A)

Lecteurs et traducteurs se rejoignent dans "la découverte et l'inventaire d'une réalité à la fois neuve et retrouvée" dans une langue et dans un corpus littéraires marqués par le créole.

### CHAPITRE III: TRADUIRE L'ENTRE-DEUX

#### A. APPROCHES TRADUCTIVES

##### **1) Le concept de “l’entre-deux”.**

###### **a) Vers une définition.**

Le concept de “l’entre-deux”, déjà évoqué dans le cadre de l’esthétique de l’écriture identitaire, mérite qu’on y revienne ici tant cette notion est riche en potentialités lorsqu’on aborde les problèmes de traduction que posent les textes postcoloniaux et plus particulièrement ceux des écrivains créolitaires de notre corpus. Rappelons la position de nos auteurs, qui, pris entre deux langues, deux cultures et deux mémoires ont choisi l’écriture comme moyen pour résoudre cette aporie d’être “ni tout à fait [le] même, ni tout à fait [un] autre”. “L’entre-deux” renvoie à cet espace, aux contours ambigus et mal définis où s’opère le contact entre les deux pôles référentiels de la langue et de la culture. Il se présente donc sous la forme d’une zone médiane, où plutôt une zone de médiation à l’intérieur de laquelle se négocient les conflits et les ruptures mais aussi les échanges et les mutations qui font que chaque espace est transformé et se transforme au contact de l’autre. Zone de confluence et lieu de questionnement l’entre-deux constitue ainsi un espace transformationnel qui permet à nos auteurs de créer de nouvelles formes d’expression et de nouvelles stratégies d’écriture.

Noëlle Batt (1994) avance que ce qui caractérise l’entre-deux c’est précisément sa résistance à une définition univoque, les sciences humaines et mathématiques l’ayant adopté et adapté pour expliquer les notions postmodernes de fragmentation et d’instabilité issues d’une réflexion sur les mutations d’identité. Ce concept forgé à partir d’une approche phénoménologique du monde fait reposer la “fondation de l’être” dans un espace où *l’un* rencontre *l’autre* et rappelle les prémices qui fondent l’éthique de nos auteurs à savoir que la rencontre avec l’Autre dans l’écriture équivaut à une quête de soi. Daniel Sibony explique dans *Entre-deux: l’origine en partage* (1991), qu’il faut pour se “trouver” reconnaître la présence historique de l’Autre en tant qu’élément consti-

stutif de soi et que c'est dans le double mouvement de *l'un* à *l'autre* et vice-versa, que naît une dynamique basée sur le principe de l'échange qui estompe, et escamote la notion de différence:

Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux [*l'un et l'autre*], il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. De sorte que le simple trait de la différence apparaît lui-même comme un entre-deux minimal, exigeant d'être repris sur un mode plus générique, plutôt que cerné dans sa propre "acuité" (1991:11).

Le concept de différence, "l'idée de frontière ou de traits, avec un dedans et un dehors, un ici et un ailleurs" malgré les "sous-produits" qu'il a pu donner (*différance* et *différend*), est néanmoins insuffisant pour expliquer les pratiques de passage entre deux langues, deux cultures et même deux mémoires. Pour le psychanalyste qu'est Sibony, là où deux éléments se trouvent dans un rapport de contiguïté il se tisse entre eux une vaste trame de relations, dans un espace qu'il nomme "l'entre-deux", minimisant et limitant par là le rayon d'action et d'application de la différence. Sibony estime en effet que le propre de l'entre-deux est de représenter "l'articulation à l'autre" ou comme nous l'avons proposé dans le chapitre précédent, du voyage vers soi à travers le prisme de l'Autre: « autre temps – question de mémoire; autre lieu – question de place; autres personnes – question de liens » (1991:16). En termes linguistiques, l'articulation à l'autre peut se concevoir, toujours selon Sibony, comme: « une pratique de mouvements plus ou moins riches où une identité tente de recoller ses morceaux, de s'intégrer à elle-même (en croyant s'intégrer à d'autres), et de s'assumer comme une tenue d'arlequin dans le cirque du monde » (1991:15). Cette épreuve d'un passage, d'un "voyage" vers "l'Autre linguistique" est particulièrement pertinente pour notre perspective car elle reflète, comme nous l'avons déjà dit, la crise de l'écriture que confrontent les écrivains de la créolité lorsqu'ils souhaitent faire valoir leur identité plurielle dans un espace dominé par l'autre: « l'épreuve est [alors] de subsister malgré l'autre, grâce à l'autre, à travers l'autre, dans l'histoire ainsi relancée », estime Sibony (1991: 60). L'entre-deux fait ainsi figure de lieu de convergence et de divergence, d'un espace où deux pôles identitaires s'attirent et se résistent, s'échangent et se transforment pour aboutir au "tremblement dynamique de l'écriture", comme l'appelle Glissant. En juxtaposant des éléments disparates et

composites et en réunissant des réalités hétérogènes, la rencontre avec l'Autre dans l'entre-deux de la langue, permettrait selon Sibony, de mettre en évidence: «l'origine multiple, l'identité morcelée mais consistante, avec des trous et des reprises, des tours et des détours» (1991:20). Epreuve de vie et «écriture des limites» pour nos auteurs qui s'efforcent, attendu le cadre socio-linguistique et culturel dans lequel ils opèrent, de donner à lire le partage des origines dans l'articulation des langues. Ainsi, la poétique de la langue héritée c'est-à-dire la première langue, module de l'intérieur, en la pensant à sa façon, la langue d'expression, la langue imposée, c'est-à-dire, la seconde langue. Autrement dit, le créole informe le français et ce qui est «perdu» pour le créole dans ce passage ou cette transaction, cette «translittération», est retrouvé transposé dans l'autre langue. Position unique et paradoxale que celle de l'écrivain qui se débat dans cet «entre-deux» des langues, et pour qui l'écriture se devra de dynamiser l'expérience et la nature de l'échange, estime Sibony. Traduction, trahison ou simples démêlées de l'écrivain en exil de sa langue?

C'est une métaphore vécue par tous: tout un chacun s'il veut penser et vivre en langues, même dans «sa» langue, doit y inventer l'autre langue et soutenir l'entre-deux qui se déclenche ainsi. Tout écrivain authentique fréquente les entre-deux niveaux de sa langue apparente; [...] et ce qu'il transmet ce qu'il joue à faire passer c'est la force de cet entre-deux; une différence de potentiel. (1991: 14)

L'écriture en tant que processus de construction de sens sort donc renouvelée et enrichie de ce voyage vers soi «à travers l'autre», mais les conditions de son existence reposent sur une réflexion sur l'origine, qui en appelant «à y aller voir de plus près», stimule l'anamnèse et inscrit les relations entre les langues et les cultures au cœur de sa problématique, comme le souligne Glissant: «comprendre qu'il y a des dépassements, des recherches d'invariants, des synthèses, et des réalisations dialectiques possibles, par-dessous même les apparences de la domination officielle» (1994:124). Pour Sibony le concept de l'entre-deux opère sur les bases d'une perspective psychanalytique attendu les préoccupations de l'auteur, pour Noëlle Batt citée plus haut, «l'entre-deux» entretient des points communs avec le «tiers espace» que propose Michel Serres dans son ouvrage sur le métissage (1991). Pour Serres le tiers-espace serait un lieu de passage par lequel

chaque pensée, chaque invention, chaque création doit transiter pour exister et Batt y retrouve l'idée du "franchissement" évoquée par Sibony comme constitutive de l'entre-deux. Toutefois, approfondissant son argument, Batt convient qu'une différence se précise si l'on examine les implications conceptuelles des deux notions: l'entre-deux serait basé sur l'idée de la fragmentation et de la disjonction des éléments en présence, tandis que le tiers-espace serait formé à partir de la prolifération et de la conjonction des éléments qui s'y affrontent. La différence est toutefois minime et, serait due, conclut Batt, à une différence de "périodisation":

The process of fragmentation visible in the "entre-deux" may have to precede the conception of "the third space"; the schism has to be recognized before the two sides can be bridged; disjunction temporally and logically precedes conjunction. But in both cases, what is gained is the precise location of a new space, where novelty and meaning are generated (1994: 47).

#### **b) Traduire 'la passe'.**

Kundera dans *L'Infini* (1991), analyse la littérature caribéenne et les identités qu'elle illustre en termes d'une appartenance à des "contextes médians" qui, pour lui, offrent l'avantage et le mérite d'ouvrir l'écriture à des "horizons féconds" du *mode d'être* antillais:

Il y a des peuples dont l'identité est caractérisée par la dualité, ou plutôt la *duplicité* de leur contexte médian, et c'est précisément dans cette duplicité que réside leur exceptionnelle force culturelle.

La force, la richesse de la culture martiniquaise me semble justement due à la multiplicité des contextes médians qu'elle habite simultanément. (57)

Les auteurs de notre corpus, nous l'avons dit, inventent une réponse à cette ambivalence et ambiguïté inhérentes d'être à l'intersection de langues et cultures multiples qui leur font vivre le monde en termes d'une double allégeance, d'une "duplicité" problématique. Samia Mehrez, dans son essai sur la traduction de textes postcoloniaux (1992), souligne que les auteurs qui subvertissent les approches conventionnelles de l'écriture remettent en cause la notion même de traduction, attendu leur interdépendance vis-à-vis des langues en présence:

By drawing on more than one culture, more than one language, more than one world experience, within the confines of the same text, postcolonial anglophone and francophone literature defies our notions of an "original" work and its translation. (122)

Pour Chamoiseau la tâche de l'écrivain "assis devant sa feuille" est de se poser, de s'interposer, dans cet "entre-deux" des langues et des cultures afin de parvenir à une "totalité ouverte" de l'expression:

Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence mais aussi de divergences, leurs oppositions et leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse toutes les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre. (1994: 158)

C'est ce que Sibony appelle "traduire la passe" ou selon ses mots: « écrire c'est faire parler une langue dans une autre — la même, mais qui relève d'un autre niveau d'identité » (1998: 95). Pour Khatibi il s'agissait d'une "bilangue", comme nous l'avons déjà noté, pour Tymoczko et Mehrez à sa suite, il s'agit d'un phénomène de "radical bilingualism": « texts that evoke two languages simultaneously achieve linguistic multivalence and polysemous communication, typically while maintaining a monolingual surface ». (2000:148/149). Pour Kundera, la langue chez nos auteurs représente: « la liberté d'un bilingue qui refuse de voir dans une de ses langues l'autorité absolue et qui trouve le courage de désobéir » (1991: 58). Il ne s'agit pas d'un "compromis de langues", estime-t-il, mais d'un français transformé, "chamoisé" qui reflète le dialogue en abîme des langues en présence qui "traduit", transpose et se transforme pour se constituer en dire. L'écrivain serait alors le "voyant" de Rimbaud, "inventeur de langage [et] annonciateur d'un autre monde", car comme le suggère encore Sibony:

La variété des langues par où ce dire doit passer suggère qu'il existe surtout à ces frontières qu'il traverse; ces traversées lui donnent son énergie, son mouvement. Autrement dit, l'objet du texte, ou son "sujet", son support actif se déploie en traversant des niveaux de langue, des frontières internes qu'il produit. (1998: 95)

La prose de Chamoiseau et Confiant illustrent parfaitement l'espace de "l'entre-deux-langues" qui, selon Sibony: « mobilise pour chaque mot toute une fibre qui entre en résonance avec des fibres de l'autre langue mettant alors en évidence deux investissements de la langue » (1998:102). Les auteurs de l'*Éloge* qualifient ce potentiel linguistique, ce jeu polyphonique entre les langues de "vertige polysémique":

Là se trouve le canevas d'un tissu allusif, d'une force suggestive, d'un commerce entre deux intelligences. Vivre en même temps la poétique de toutes les langues, c'est non seulement enrichir chacune d'elles, mais c'est surtout rompre l'ordre coutumier de ces langues, renverser leurs significations établies. (48)

Cette approche de l'écriture participe de la traduction puisque l'écrivain dans son rôle de "metteur en scène et acteur dans l'espace de l'entre-deux langues", confronte, selon Sibony, dans cette "scène à trois": « le vide, l'étrangeté, le jeu des limites [nécessaires] pour traverser les effets de sens » (1998: 96), à l'instar du traducteur, qui se doit de faire passer dans une langue cible la façon dont la langue source présente ou conçoit ce qu'elle dit. Sibony distingue néanmoins entre auteur et traducteur car: « là où l'auteur affronta le chaos, le traducteur affronte un texte, un objet "fini" » (1998: 97) mais la gageure n'en est que plus grande car face aux déviations et écarts de la langue source et aux contraintes imposées par une langue cible, il existe à l'intérieur de chaque langue une multiplicité de choix qui font que le traducteur, selon Sibony se trouve dans la position du chirurgien: « s'il plonge dans la difficulté, il prend des risques; s'il la contourne et reste au bord, il déçoit par sa prudence ou sa lâcheté » (1998:96). Si le projet d'écriture des textes créolitaires tel que nous l'avons esquissé plus haut, représente "le partage d'une parole entre deux langues", c'est-à-dire une alliance féconde du "lien coupé et renoué" entre les langues, la force poétique du texte serait alors « partagé(e) entre la langue d'où [elle] vient et celle de l'autre qui lui revient à son insu » (1998: 102). Pour Glissant, c'est là le moyen de "bâtir la Tour" comme il l'explique dans *Poétique de la Relation*: « par-delà les luttes aiguës contre les dominations et pour la libération de l'imaginaire, s'ouvre un champ démultiplié, où le vertige nous saisit [et] ce vertige est le tremblement initiateur face à ce possible » (1990: 123). Ce désir de vouloir faire passer le texte "dans les deux sens", de vouloir signifier cette interdépendance des cultures dans le "couplage" des langues, pourrait en fait constituer une 'translation' ou 'traduction interne', comme l'ont d'ailleurs proposé certains traductologues, dont Maria Tymoczko:

As "translations", postcolonial texts are communicative agents with powerful resonances, having the capacity to mediate between languages and cultures in radical and empowering ways. These capacities in turn reflect back on interlingual translation itself, illuminating aspects of its own revolutionary potential and its powers of cultural transformation (2000: 148).

Cette forme d'écriture qui fait du texte un texte "double" ne résoud pas la tension entre les deux langues mais fait ressortir ce que chaque langue a d'étrange dans sa proximité à l'autre, et met en jeu la lisibilité même du texte sinon sa "traductibilité", comme le note Mehrez:



Hence, in many ways these postcolonial plurilingual texts in their own right resist and ultimately exclude the monolingual and demand of their readers to be like themselves: “in between,” at once capable of reading and translating where translation becomes an integral part of the reading experience. In effect, this literary production is in and of itself plurilingual and in many instances, places us, as Khatibi has suggested, at “the threshold of the untranslatable” (1992: 122).

En s'élevant contre l'hégémonie des normes du discours et en faisant de la langue le site de leurs revendications identitaire et littéraire, nos auteurs ouvrent leur texte au champ de l'interprétation et obligent le traducteur à se positionner vis-à-vis du texte, vis-à-vis de la langue, vis-à-vis de lui-même pour, selon Sibony: « mettre en scène, avec les ressources d'une autre langue, de quoi permettre au premier texte de se rejouer » (1998: 96). Pour Sibony, le rôle du traducteur dans cette “deuxième vie” du texte est crucial, car il en va de l'identité de “la lettre” du texte comme de celle du traducteur, toutes deux étant perturbées dans et par l'acte traductif. Si le texte postcolonial pose l'identité littéraire en termes d'un flux et reflux dans l'entre-deux des langues, le traducteur aux prises avec cette forme d'écriture se doit d'articuler ses choix, voire de “s'articuler” lui-même car comme le souligne encore Sibony:

La traduction est une interprétation-limite qui constitue son propre objet; c'est la quête d'une “identité” problématique qu'elle finit par incarner comme événement entre deux langues.

La traduction, coupure-lien entre deux langues [...] est un *transfert de vie*, pas seulement de savoir. (1998: 100/104)

## **2) Ce que traduire veut dire.**

### **a) La traduction et ses discours.**

Cette partie du chapitre se propose d'examiner brièvement ce qu'Antoine Berman appelle “ les discours-sur-la-traduction ” (1989) c'est-à-dire les réflexions que la pratique de la traduction a inspiré à ses praticiens, réflexions qui ont fondé jusqu'ici les approches traduisantes. Ce survol rapide devrait permettre de faire valoir la nécessité de repenser l'approche d'une position traductive et, partant, des critères théoriques traditionnels, attendu le contexte et la dynamique culturelle qui opérant dans les écritures postcoloniales comme l'avance Sherry Simon:

If there is one central image which postcolonialism conjures up, it is the image of the map. For translation studies and literary study in general, adopting a postcolonial frame means *enlarging the map* which has traditionally bound literary and cultural studies. It means moving beyond the boundaries of Europe and North America, and following more expansive itineraries, moving into new territories. (2000: 13/14).

Les historiens de la traduction s'accordent pour dire que le débat qui, au fil des siècles, a animé la réflexion sur l'activité traduisante reposait sur l'assomption que les visées de la traduction étaient de produire un texte qui devait pouvoir se lire comme un original et proposaient à cet effet des critères pour résoudre les problèmes du passage d'une langue à une autre comme le note Tymoczko (2007: 17/18). Il ne s'agissait là nullement de "théories" dans le sens moderne du terme, insiste Tymoczko, simplement d'expédients faciles et transparents qui contrastent avec les approches contemporaines d'une réflexion sur les enjeux de la traduction. Ce regard "moderne" sur l'activité traduisante, aux contacts d'autres disciplines des sciences humaines et notamment de l'ethnographie, comme nous l'avons vu au chapitre 1, a enrichi et complexifié les enjeux de la traduction au point où Tymockzo affirme que: « the task is not to solve the problems but to problematize the solutions » (2007: 18), car s'il est vrai que la traduction dans son sens le plus large prend la forme d'une réécriture visant à faire sortir l'auteur avec sa langue et sa culture hors de ses propres frontières, cette opération, cette "translation" ne peut se faire qu'en manipulant les éléments de l'original. Problématiser les solutions revient à remettre en question les approches traductives traditionnelles qui pour Berman procèdent d'une position ethnocentrique vis-à-vis de l'Autre, position que dénonce l'écriture postcoloniale:

La visée même de la traduction — ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'autre, féconder le Propre par la médiation de l'Etranger — heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cet espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un tout pur et non mélangé. Dans la traduction il y a quelque chose de la violence du métissage. (1984: 16).

Berman, dont les ouvrages appuient notre critique des traductions proposées, se décrit comme "traducteur de plusieurs domaines et de plusieurs langues, [et] théoricien de la traduction" (1989: 674), et tente de cerner à son tour ce que

“traduire” veut dire. Il en vient à conclure que les “discours” sur la traduction, qu’ils soient traditionnels, objectifs ou encore nourris d’expérience, ont le défaut de vouloir construire des typologies qui “débouchent avec une belle régularité sur des propositions d’ordre prescriptif et méthodologique”. Or, pour lui, ces approches à la fois formalisent et idéalisent la traduction et l’enferme dans un champ restreint d’application qui en occulte la dynamique interne car:

Ces discours se fondent sur la présupposition que l’on peut édifier une théorie globale et unique du traduire [...] elle négligent le fait que l’espace de la traduction est irrédialement pluriel, hétérogène et non unifiable. (1989: 674).

Ce reproche, Berman l’adresse tout aussi bien aux discours théoriques traditionnels, qu’il fait remonter dans son analyse au texte de Schleiermacher *Des différentes méthodes de traduire* (1821/1999), qu’aux approches inspirées par les différents courants linguistiques, poétiques, herméneutiques ou philosophiques qui sont apparus dans les années d’après guerre et que Tymoczko nomme “postpositivistes” (2007:15-53). La *dissension* qui pour Berman caractérise les discours traditionnels et “qui a pour fondement la double potentialité du traduire” à savoir l’opposition binaire “ restitution du sens ou réinscription de la lettre”, fausse dès le départ, selon lui, les prémices de l’opération traductive, “les partisans du sens étant toujours majoritaires” or, pour lui, si la restitution du sens est une dimension bien réelle des visées ultimes de la traduction elle reste toutefois une dimension seconde car le propre et l’essentiel de l’opération traductive est le travail sur la lettre: « c’est en tant que travail sur la lettre que la traduction joue un rôle éthique, poétique, culturel et même religieux dans l’histoire» (1989:676). Les écrivains postcoloniaux s’entendent eux-aussi sur ce même point, pour affirmer que “la lettre” est ce qui leur permet la rencontre avec l’autre, comme nous l’avons suggéré plus haut, et c’est en tant que textes linguistiquement complexes car “interstitiels” que leurs œuvres redoublent les difficultés pour les traducteurs comme le suggère Gentzler:« translations are complex texts full of multiple inter-textual connotations and allusions, containing multiple discourses and linguistic materials, giving translators various choices to support or resist predominant literary and ideological views” (2001: 38). Si Berman reproche aux nouveaux cou-

rants traductologiques d'annexer la réflexion sur la traduction pour en faire un "sous-champ" de leur domaine spécifique, c'est à l'encontre des tenants d'une théorie linguistique de la traduction qu'il réserve toutefois ses critiques les plus acerbes. Pour lui en effet, les ouvrages, entre autres de Jakobson (*On Linguistic Aspects of Translation*, 1959) et de Catford (*A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, 1965), présentent tous la traduction en termes d'un "phénomène d'interaction entre deux langues" ou d'un "processus de communication interlinguistique" et prétendent, comme le montre le titre même du livre de Nida *Toward a Science of Translating* (1964), à une approche scientifique "exacte" de l'opération traductive. Pour Berman, seule la capacité de la traduction à réfléchir sur elle-même, à cerner ce qui est inhérent à "l'expérience de la traduction" ou dans les mots de M. Cronin "translation as reflexion, rather than reflection", pourra permettre de se libérer de l'étau de la linguistique et de découvrir ce que traduire veut dire:

Il appartient à un discours tout à fait différent de déployer, pour le traduire, l'élément de la réflexivité. Je propose de lui réserver le terme de traductologie, même si certains l'emploient déjà pour désigner un savoir objectif de la traduction. (1989: 675)

Dans son sillage et attendu l'émergence de nouveaux domaines et perspectives de recherches en sciences humaines, une multiplicité de nouvelles postures traductologiques voient le jour dans les années quatre-vingts posant, pour certaines, la traduction comme mode de pensée, prônant, pour d'autres l'intervention du paradigme de la culture ou le "cultural turn" de Susan Bassnett. Rejoignant les préoccupations des ethnologues, abordées au chapitre 1, Bassnett et Lefevere en viennent à élargir les "théories" guidant l'approche de la traduction estimant qu'au-delà d'une mise en rapport de langues, le processus de traduction se doit d'incorporer une mise en rapport des valeurs culturelles et idéologiques (1990). Tymoczko explicite la logique de la démarche estimant que: « translation normally involves the interface of languages, semiotic systems, cultural products, and systems of cultural organisation and it makes manifest the differences and similarities of these features of systems across cultures » (2007: 43). Elle poursuit son analyse en montrant l'impact que cette nouvelle posture traductologique allait avoir sur les

études postcoloniales notamment là où la confrontation des pouvoirs tant linguistiques, culturels qu'idéologiques allait former l'axe central de la réflexion. En tant que rencontre potentielle avec l'Autre, la traduction d'un texte postcolonial exemplifie les démêlées du traducteur pris dans les rets d'une écriture de l'entre-deux mais elle illustre également, aux yeux de Bassnett et Trivedi, la position de l'individu vivant le contexte colonial:

In our age of (the valorization of) migrancy, exile and diaspora, the word 'translation' seems to have come full circle and reverted from its figurative literary meaning of interlingual transaction to its etymological physical meaning of locational disrapture; translation seems to have been translated back to its origins. (1999: 13)

### **b) L'auberge du lointain.**

Historiquement fait de culture, la traduction partage avec l'écriture créolitaire le fait d'être une interaction entre des langues et cultures divergentes réunies dans l'espace d'un texte comme l'indiquent nos auteurs dans l'*Éloge*: « la littérature créole d'expression française aura donc pour tâche urgente d'investir et de réhabiliter l'esthétique de notre langage » (1993: 46). Un texte créolisé, comme nous l'avons déjà suggéré, est constitué par un réseau d'échos, « un tissu de traductions » dont le but est d'affirmer et d'instaurer un rapport entre l'Antillais avec sa langue, sa culture, son espace et l'Autre. Ce rapport dialogique de la langue d'écriture rappelle étrangement les propos de Berman dans *L'épreuve de l'étranger* quant aux visées de la traduction: « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport ou elle n'est rien » (1984: 16). Cette mise en parallèle d'un projet d'écriture qui refuse la transparence et l'annexion linguistique imposées par un centre et d'une éthique de traduction qui refuse la vision réductrice et ethnocentrique de l'activité traduisante semble riche en potentialités pour le traducteur car en pronant le respect de l'Autre du texte dans la traduction, Berman remet en question la visée appropriatrice et non-dialogique qui a régi le rapport d'une langue avec « l'étranger » de la langue autre:

Refuser d'introduire dans la langue traduisante *l'étrangeté* du proverbe original [...] c'est refuser de faire de la langue traduisante "l'auberge du lointain", c'est, pour nous, franciser: vieille tradition. Pour le traducteur formé à cette école, la traduction est une transmission de sens qui, en même temps, est tenue de rendre le sens *plus clair*, de le nettoyer des obscurités inhérentes à l'étrangeté de la langue étrangère. (1999: 15)

"La logique du même" qui se manifeste dans une restitution "embellissante (esthétisante) du sens" dénature, selon Berman, le propre de l'acte de traduire lui-même soit "l'essence ultime" de la traduction à savoir "le jeu sur les signifiants". Aussi, Berman propose-t-il comme point de départ d'une nouvelle approche l'axiome selon lequel: « la traduction est la traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est *lettre* » (1999: 25). Il s'agit pas pour Berman, d'un "calque ou reproduction", pas plus que le travail sur la lettre n'est une traduction "servile", mot-à-motiste, il s'agit plutôt de rendre la "commotion", "l'épaisseur signifiante" de l'original par un travail qui se situe entre les deux pôles du fond et de la forme et qui refuse de penser la langue traduisante en termes de "langue *normative*". De même que pour lui, "capter le sens" revient à soumettre l'œuvre étrangère aux paramètres culturels de la langue cible et à considérer: « implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur que l'acte de traduire ne saurait troubler » (1999: 34). Pour Berman, retrouver la vocation éthique de la traduction à savoir "reconnaître et recevoir l'Autre en tant qu'Autre", implique une déconstruction, une "destruction" des critères qui ont jusqu'ici régi et sanctionné la recherche "compulsive" d'équivalents et transformé l'acte traductif en "une dégradation de la lettre des œuvres" la langue étant pensée comme un système clos sur lui-même. En effet, ce qu'on trouve chez Berman c'est une conception de la langue comme une forme transcendente du rapport à l'Autre, proche des concepts d'accueil et d'hospitalité abordés au chapitre 1, et qui explique que sa posture traductionnelle se double d'une définition conceptuelle de la traduction en termes d'une essence « simultanément *éthique, poétique et pensante* »:

Dans ses régions les plus profondes, traduire est lié à l'éthique, à la poésie et à la pensée. Et même au religieux [qui] à leur tour, se définissent par rapport à ce que nous appelons la «lettre». *La lettre est leur espace de jeu*. (1999: 26)

Postures analytique et traduisante d'autant plus pertinentes que dans le cadre de l'esthétique narrative de "reterritorialisation" de la langue dominante des textes de notre corpus, le traducteur va devoir reconnaître et respecter les principes éthiques et esthétiques qui fondent l'écriture du texte. Ces textes qui se rapprochent, nous l'avons dit, de la "traduction" dans son sens large, participent au paradoxe qu'évoque Berman à propos de la traduction de *Paradise Lost* par Chateaubriand:

Le rapport interne qu'une œuvre entretient avec la traduction (ce qu'elle contient en soi de traduction et de non-traduction) détermine idéalement son mode de traduction interlangues, ainsi que les "problèmes" de traduction qu'elle peut poser (1999: 101).

Pour Berman, la visée éthique selon laquelle: « l'essence de la traduction est d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue » (1999: 75), exige une approche traductive basée sur des stratégies qui poussent la langue cible dans ses retranchements pour préserver l'altérité de l'original car: « la littéralité ne consiste pas seulement à violenter la syntaxe [...] ou à néologiser: elle est aussi le maintien dans le texte de la traduction, de *l'obscurité* inhérente au texte original » (1999:109). Pour Berman, le succès d'une telle entreprise tient essentiellement au "travail sur la lettre" pour parvenir à transmettre le rapport dialogique entre les langues et les cultures sans lequel la traduction serait "sans espace et sans valeurs propres". Ce retour de la traduction sur ses fondements et sur l'expérience qui la constitue, que Berman appelle traductologie, a été reprise par d'autres traductologues et notamment Venuti qui s'aligne sur ses positions, avant de les politiser: « I follow Berman [...] good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text » (1998: 11). Tymoczko quant à elle préconise que: « translation studies must de-Westernize its perspectives on the nature of translation processes and products, reconceptualizing many of the fundamental (though often unspoken) assumptions of the discipline » (2007: 3/4).

### 3. Le défaut de la traduction.

#### a) 'Eloge de la trahison'.

« Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul: elle n'est pas l'original » avance Mounin dans *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963). Ce sentiment d'un manque, d'un 'défaut' ou encore d'une 'défaillance', fait que tous les discours sur la traduction, à travers les âges, ont tenté de résoudre la problématique du transfert, de la transposition de la lettre et du sens étrangers dans la langue cible. Berman note à ce propos, que selon les langues, le mot "traduction" lui-même ne recouvre pas le même concept: « les divers mots fondamentaux par lesquels, en Occident, les espaces langagiers et culturels ont "nommé" le traduire [...] constituent également des manifestations différentielles de l'idée de la traduction » et chaque époque de l'histoire « expose à nos yeux la richesse déroutante de la traduction et de son Idée » (1995: 61, note 53). Il n'en reste pas moins que cette "idée de la traduction" est celle de la problématique du passage d'une langue à une autre, la 'matérialité' visuelle et auditive de la langue source étant tronquée pour celle de la langue cible. Question rhétorique s'il en est une, car le propre de la langue réside dans ce double aspect qui allie lettre et sens pour signifier, et, partant, entraîne un sentiment d'insuffisance, de défaut sinon de souffrance, qui entache tout projet traductif, puisque:

Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transposer dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction (1999: 41).

La traduction serait-elle alors impossible? A-priori oui, mais l'histoire de la traduction montre qu'au contraire, la nécessité de traduire pour "élargir les frontières de la connaissance" s'est faite, et continue de se faire à partir de positions traductives spécifiques, reflétant les contextes culturels et idéologiques de chaque époque. Maria Tymoczko (2007) montre qu'en fait le débat sur les enjeux de la traduction s'est radicalisé depuis les années d'après-guerre attendu les nouvelles perspectives en sciences humaines et l'émergence de "nouvelles écritures" suite à "la chute des empires": « the trajectory of translation studies since WWII has been to consider an increasing number of features that constitute and define the processes and products of translation » (54). La radicalisation des positions traductives qui délimitent le champ de la traductologie de nos jours, prônent



l'accueil de l'Autre dans son altérité, dans sa "littéralité", gageure d'autant plus difficile à négocier, comme il sera démontré plus loin, car l'écriture des textes de notre corpus, opère sur les bases d'une résistance et d'un refus de la transparence imposée. Alexis Nouss dans son *Éloge de la trahison*, article qu'il consacre aux positions bermaniennes sur l'éthique traductive, rappelle que le langage en résistant à la réalité, permet à l'homme, et dans notre contexte comprenons l'écrivain, de refuser le monde tel qu'il est: «là, dans cette distance, dans cette artificialité, se fondent la liberté humaine et sa capacité à parler au futur ou au conditionnel; là se fonde "l'art du traducteur", tiraillé entre "le besoin de reproduire et celui de recréer soi-même"» (2001:172). Nouss met en parallèle la position de l'écrivain qui, refusant une certaine réalité lui en substitue une "autre" en radicalisant et transformant les normes de la langue, et la position du traducteur qui face à la réalité d'un texte, "hybride" pour l'écriture postcoloniale, confronte le problème de la "vérité" du texte et de la "fidélité" requise pour le restituer dans sa visée originale. "L'exigence du sens" qui tараude tout lecteur/traducteur et le porte à formuler "autrement" l'intention de l'auteur, implique, pour que l'échange se fasse, une trahison au niveau de la lettre du texte. Trahir est même, pourrait-on avancer avec Berman, la condition nécessaire de la traduction, mais il s'agit de trahir pour une cause noble, sinon juste, comme il le note:

Le traduire, en tant que restitution du sens (et il l'est toujours) est un processus de dégradation de la lettre des œuvres. Ce processus se manifeste comme une série de tendances déformantes opérant au cours de la traduction (que le traducteur le veuille ou non, qu'il obéisse ou non à des normes culturelles, littéraires, morales, etc.) Cette destruction n'est pas que négative. Elle a même sa nécessité (1989: 677).

La destruction inhérente à la pratique traductive met le traducteur "au pied de la lettre", si l'on ose dire, car le texte à traduire remet nécessairement en jeu les rapports du traducteur à l'écriture, à la langue source et à l'autre langue et, partant, le positionne "en double" de l'écrivain. Si comme lui, il doit travailler au plus près de la "compétence situationnelle" des langues en présence, il ne dispose pas, selon Berman de la même liberté que l'écrivain toutefois, et il lui faudra donc au départ entrer dans "l'épaisseur signifiante" des langues et chercher ce que Berman appelle "le mode ultime" de la traduction:

La traduction littérale est l'expression d'un certain rapport à la langue maternelle (qu'elle violente forcément). Tout se passe comme si, face à l'original et à sa langue, le premier mouvement était d'annexion, et le second (la re-traduction) d'investissement de la langue maternelle par la langue étrangère. La littéralité et la retraduction sont donc les signes d'un rapport *mûri* à la langue maternelle; *mûri* signifiant: capable d'accepter, de rechercher la "commotion" (Pannwitz) de la langue étrangère (1999: 105).

C'est dans cette "commotion" de la rencontre des langues que se situe "le gain" pour la traduction, "je change et j'échange" est le principe éthique auquel il ne faut pas contrevenir, selon Glissant, si l'on souhaite vivre la diversité du monde: « l'Autre de la pensée est toujours mis en mouvement par l'ensemble des confluents où chacun est changé par l'autre et le change » (1990:169). Ainsi, tout comme les écrivains postcoloniaux dont "le langage" affirme une identité relationnelle, "rhizomatique", le traducteur en respectant "l'inquiétante étrangeté" du texte voire son opacité, réconcilie le Propre et l'Etranger comme l'envisage Berman:

Parler de traduction, c'est parler des œuvres, de la vie, du destin et de la nature des œuvres; de la manière dont elles éclairent nos vies; c'est parler de la communication, de la transmission, de la tradition; c'est parler du rapport du Propre et de l'Etranger; c'est parler de la langue maternelle, natale, et des autres langues; c'est parler de l'être-en-langues de l'homme; c'est parler de l'écriture et de l'oralité; c'est parler du mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité; c'est parler du mimétique, du double, du leurre, de la secondarité; c'est parler de la vie du sens et de la vie de la lettre; c'est être pris dans un enivrant tourbillon réflexif où le mot "traduction" lui-même ne cesse de se métaphoriser (1999: 4<sup>e</sup> de couverture).

#### **b) 'Les belles infidèles'.**

La traduction a occupé de tout temps un rôle primordial dans la transmission des idées et des savoirs et dans une perspective postcoloniale, elle a été analysée, à la suite de la langue, en termes d'un instrument de conquête et domination (Cheyfitz, 1991). Le concept de la langue en tant qu'instrument ou agent de construction du réel et non plus simple miroir de la réalité, a permis aux auteurs de notre corpus d'en faire un outil de contestation des normes littéraires et de l'idéologie coloniale comme nous l'avons vu. De la même façon, les écrivains féministes remettent en question le processus par lequel la langue construit du sens et, partant, leur permet à travers l'écriture littéraire de construire leur propre imaginaire et "transformer leur histoire". Cixous explique dans *Le rire de la méduse* (1975) qu'il s'agit de

s'engager dans la langue, de s'insurger contre elle pour en briser les contraintes imposées par l'appropriation patriarcale du langage pour lui faire dire "autre" chose "autrement", lui faire dire la différence, "le différend", comme le résume von Flotow: « le déplacement du propos s'effectue autant dans *le trajet* que dans *le projet* de leurs créations » (1991:72). Ces positions linguistico-idéologiques permettent de rapprocher l'écriture féministe de l'écriture postcoloniale non seulement en tant que revendication identitaire au sein de la langue mais en tant que repositionnement des paramètres et théories traductives traditionnelles comme l'indique encore von Flotow:

The subtle connections between gender, definitions of mimesis or fidelity in writing, and translation have become obvious, and feminist translators are striking out in at least two directions at once: at conventional language use *per se* and at traditional views of translation (1991: 81).

Les stratégies et stratagèmes mis en place par les écrivains féministes ne sont pas sans rappeler dans leur rhétorique les manipulations d'ordre syntaxique, lexical et narratif déployées par nos auteurs pour défaire et subvertir la langue d'écriture qu'on leur a imposée. Ainsi, le détournement "identitaire" subi par la langue tant dans l'écriture féministe que postcoloniale explore et exploite les res-sources inhérentes à la langue/aux langues pour défaire et refaire le réel et découvrir "des savoirs insoupçonnés" comme l'explique Sherry Simon:

Both feminism and translation are concerned by the way "secondariness" comes to be defined and canonized; both are tools for a critical understanding of difference as it is represented in language. The most compelling questions for both fields remain: how are social, sexual and historical differences represented in language and how can these differences be transferred across languages? (1996: 8/9).

L'adage des "Belles Infidèles" posant femme/traduction et belle/infidèle comme les critères opératoires de la traduction a été critiqué tant par les féministes que par Berman, qui y voit une péjoration des visées éthiques de la traduction. Compilation, interpolation, explicitation et réécriture constituaient autant de pratiques interventionnistes déformantes qui faisaient alors partie de la 'boîte à outils' du traducteur au XVIII<sup>e</sup> et dont le but était essentiellement de plaire et de se conformer à la sensibilité dominante et, partant, ramenait la langue du texte source aux normes linguistiques et culturelles de la langue cible. Or, si l'on examine les visées de la traduction féministe telles qu'elles nous sont présentées,

force est d'admettre qu'on n'est pas si loin des préceptes de nos "belles infidèles", le traducteur féministe se posant en censeur et correcteur comme l'explique von Flotow:

There are many strategies used in feminist translation [...] supplementing, prefacing and footnoting, and "hijacking". Suffice to say [...] that the feminist translator has given herself permission to make her work visible, discuss the creative process she is engaged in, collude with and challenge the writers she translates. [...]

Concretely, this means serious interference with the text. (1991: 74)

Le paradigme idéologique affirme ici l'autorité du traducteur et récuse les approches conventionnelles de la traduction en faisant valoir les contextes qui règlent "les relations du pouvoir" entre les langues et les cultures et, partant, comme l'explique Barbara Godard: « la traduction est moins impliquée dans l'arrivée vers une langue "cible" que dans l'espace *entre*, [et] accorde à l'entre-deux, d'où émerge un excès de sens, une valeur positive de critique et de création » (2002:12). La traduction apparaît alors comme une "transformation interprétative et créative" du texte de départ selon S. Simon, qui, s'appuyant sur le paradigme derridien de l'instabilité du sens lui-même, envisage le champ de la traduction comme celui d'un espace d'expression ouvert, autorisant la création d'un nouveau texte:

The conventional view of translation supposes an active original and a passive translation, followed by a passive act of transmission. But what if writing and translation are understood as interdependent, each bound to the other in the recognition that representation is always an active process, that the original is also at a distance from its originating intention, that there is never a total presence of the speaking subject in discourse? (1996: 11)

Aux discours sur la traduction saturés de considérations sur les notions de fidélité, de trahison, d'équivalence, de perte et gain, la traduction féministe en voulant "s'émanciper de la maison du père" va jouer sur les rapports que la langue de l'auteur entretient avec l'original arguant que le sens n'est jamais "libre", mais ambigu, ambivalent, porteur d'une multiplicité de sens tributaires du contexte où il apparaît, et partant, peut donc être infiniment créé et recréé et servir à proposer un autre discours où, toujours selon Simon: « les idées d'expérimentation, d'interférence et de transformance, [...] exposent une vision renouvelée de la traduction. [...] Désormais la traduction n'est pas que miroir et reproduction: elle est aussi

production de sens nouveaux» (1991:13). Cette recherche en creux, pour ne pas dire ce détournement inconditionnel de la langue du texte, que von Flotow décrit comme:« the fragmentation of language, the disregard for grammatical or syntactical structures and the dismantling of individual words to examine their concealed meanings» (1991: 76), n'est pas, contrairement à ce qu'elle avance, “ a potentially invigorating new approach to the work of translation” dans la mesure où d'une part l'écriture postcoloniale en tant que “traduction interne” avait déjà inscrit dans la langue ce potentiel de dire l'identité “autrement” et que, d'autre part, le propre de la traduction de démanteler le texte, de l'interpréter, d'en recréer les effets de sens, de lui être à la fois ‘fidèle’ et ‘infidèle’. La différence est que le traducteur féministe inscrit au cœur de son projet une critique de la langue, de la culture et des principes traductionnels eux-mêmes, comme le note von Flotow:« the feminist translator seeks to flaunt her signature in italics, in footnotes, and in prefaces, deliberately womanhandling the text and actively participating in the creation of meaning» (1991: 76). Ce choix idéologique voire politique, à l'instar de celui annoncé pour l'écriture par nos auteurs dans l'*Éloge* représente une “main mise traduisante” sur le texte que justifie Simon (1996: 34-38), mais qui menacerait l'original et constituerait une “non-véridicité, une tromperie” selon Berman, si elle n'était toutefois clairement justifiée. Il n'y aurait, estime-t-il, non-véridicité *que* dans la mesure où ces manipulations seraient tues, *passées sous silence*:« le traducteur a tous les droits à partir du moment où il joue franc-jeu» (1995: 93). Ne pas expliciter ce qu'on va faire, ne pas préciser l'horizon qui guide la traduction, c'est ce que la critique de la traduction doit révéler et dénoncer.

## **B. MISÈRE ET SPLENDEUR DE LA TRADUCTION.**

### **1. Le traducteur et son texte**

#### **a) “Le traducteur déchiré”**

Le titre de cette section que j'emprunte à Florence Herbulot (1990), envisage la problématique de la responsabilité qui échoit au traducteur en termes des positions traductives qui s'imposent à lui non seulement vis-à-vis du texte qu'il s'engage à traduire, positions que nous envisagerons plus loin, mais encore en termes des rapports qui régissent son statut d'intermédiaire entre auteur et lecteur. Si le

traducteur est, selon Herbulot, “cette ombre légère en retrait du texte”, il n’en reste pas moins, et par essence, “un être tracassé” (1990:267), en proie aux “affres et déchirures” qui caractérisent sa position-même, car traduire veut dire intervenir, s’immiscer, au moyen d’un autre code linguistique, dans la relation préalablement établie par un auteur avec un lecteur. En se substituant à l’auteur, le traducteur ressent un sentiment de duplicité qu’il vit sur le mode de l’angoisse:

Pris entre deux feux, introduit par effraction dans une communication normalement établie par un auteur avec un lecteur prévu, le traducteur est sans cesse en porte à faux. Quel est son maître? A qui doit-il le respect? Est-ce à l’émetteur du texte qu’il traduit, et faut-il alors qu’il le respecte jusque dans ses errements? Est-ce au destinataire du texte traduit, et faut-il alors qu’il redresse d’éventuelles erreurs? (1990: 270)

Le dilemme que pose cette double sollicitation, qu’on peut rapprocher de la position de Chamoiseau scripteur/ auteur de *Texaco*, se présente avec d’autant plus d’acuité au traducteur de “textes d’auteurs” comme l’a expliqué Berman (1984: 11-23) car c’est en tant que lecteur “premier” de l’original que le traducteur fait l’expérience des enjeux du texte à traduire. Position ingrate et lourde de responsabilités tant envers l’hétérogénéité du texte cible que l’horizon d’attente d’un lecteur, comme l’illustre pour nous le fameux paradoxe de Rosenzweig cité par Ricœur: « traduire, c’est servir deux maîtres: l’étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d’appropriation » (2004:10). Le rôle du traducteur est donc de mettre en relation un auteur et un lecteur éloignés par la langue, ce qui dans le cadre de textes postcoloniaux, et particulièrement ceux de nos auteurs, fait ressortir l’arbitraire de la traduction posée comme “processus de communication”, ou selon Berman: « de transmission de ‘message’ d’une langue de départ (dite langue source) à une langue d’arrivée (dite langue cible) » (1999: 70). On peut estimer que l’écriture interstitielle de nos auteurs, qui s’attaquent à la “frilosité identitaire” de leur langue d’écriture comme nous l’avons noté au chapitre 2, confronte de plein fouet cette approche traductive, car toujours selon Berman: « une œuvre ne transmet aucune espèce d’information; elle ouvre à l’expérience d’un monde » (1999: 70). La double sollicitation de servir deux maîtres à la fois, c’est-à-dire de respecter la singularité de l’original tout en satisfaisant l’expérience esthétique du lecteur dans la langue d’accueil, met le traducteur en demeure d’assumer la posi-

tion d’auteur second, d’auteur *a posteriori*, pour “faire œuvre” à son tour. Le mal-être du traducteur, son déchirement, naît de la perspective d’un échec de la rencontre imaginée entre l’auteur et le lecteur de la langue cible car il lui faut, pour paraphraser Berman, “forcer des deux côtés”: le traducteur doit d’abord interpréter la mise en relation linguistique et culturelle de la langue, et pour nos auteurs il s’agit d’un espace de l’entre-deux, afin d’être en mesure de la recontextualiser dans la langue d’accueil. Double tâche et partant double écueil, car la visée qui fonde l’approche de la traduction pour Berman est à la fois éthique et poétique, « et, d’une certaine manière, elle est philosophique » (1999: 74). Mal maîtrisés, ces impératifs dans le cadre de l’œuvre littéraire, peuvent déboucher sur des traductions qui ignorent l’essence même de la traduction qui, aux yeux de Berman, doit ouvrir, révéler, manifester “le monde” d’une autre façon: « elle est animée du *désir d’ouvrir l’Étranger en tant qu’Étranger à son propre espace de langue* » (1999: 75).

Berman dénonce la visée “appropriatrice et annexionniste” qui a animé l’approche traductive de l’Occident et qui appelle à un nouveau départ, comme l’illustre le dialogue fictif entre un linguiste et un philosophe proposé par José Ortega y Grasset:

It is clear that a country’s reading public do not appreciate a translation made in the style of their own language [...] What is appreciated is the inverse: carrying their language to the extreme of the intelligible so that the ways of speaking appropriate to the translated author seem to cross into theirs. (2003: 63)

Le philosophe après avoir longuement écouté son collègue, regrette la témérité de son jugement et ajoute: « of all European languages, the one that least facilitates the task of translating is French ».

Ricœur, à son tour, s’interroge sur ce refus sournois de la “médiation de l’étranger”, et y voit, au-delà de la prétention à une hégémonie linguistico-culturelle, comme nous l’avons vu, une aspiration à une universalité de la langue qui en faisant l’impasse sur son histoire exclurait les possibilités de son renouvellement poétique, comme nous le verrons plus tard avec Confiant, et qui, partant, priverait l’individu de toute identité langagière:

Pareille universalité effaçant sa propre histoire ferait de tous des étrangers à soi-même, des apatrides du langage, des exilés qui auraient renoncé à la quête de l'asile d'une langue d'accueil. Bref des nomades errants.

(2004: 18/19)

Le désir de traduire, poursuit Ricœur qui reprend ici les vues de Berman, doit être lié au désir de faire connaître et accepter l'Autre dans son irréductibilité langagière et de la préserver dans la langue d'arrivée. Nous reconnaissons là la position de nos auteurs pour qui l'écriture, problématisée au chapitre 1, représente l'ambiguïté inhérente d'être l'Autre et le Même à la fois et, partant, constitue aux yeux de Mehrez, l'ultime gageure d'une traduction: « In effect, this literary production is in and of itself *plurilingual* and in many instances places us, [...], at the 'threshold of the untranslatable» (1992: 122). Pour Ricœur toutefois, au sentiment angoissant face à la tâche à accomplir et aux difficultés à surmonter, devrait se substituer, le bonheur, le plaisir de partager, avec le lecteur de la langue d'accueil, le dialogue que le traducteur a engagé avec l'Autre de la langue-source:

Hospitalité langagière donc, où le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger. (2004: 20)

Le plaisir d'habiter la langue de l'autre transforme, chez Chamoiseau et Confiant, l'expérience de l'écriture de soi en un dialogue, en une manifestation à travers l'Autre, et rejoint par là les visées éthiques et poétiques qui fondent les positions de Berman sur la traduction.

### **b) Le traducteur engagé.**

Parmi les nombreuses métaphores communément utilisées pour décrire le parcours du traducteur, j'emprunterai à Michael Cronin celle du voyageur qui au fil de son déplacement dans l'espace découvre non seulement l'Autre mais aussi sa propre altérité car sa rencontre avec "l'étranger" le force à confronter son propre univers linguistique et à opérer un retour sur soi:

Thus, travelling in one's own language reveals itself to be a treacherous translation labyrinth as the travellers begin to discover pockets of translation



resistance and the seeming transparency promised by monoglossia turns out to be increasingly problematic. (2000: 14)

Pour le traducteur, dit Cronin, ce “voyage” s’avère crucial car il s’agit à l’arrivée de proposer un texte qui, attendu la “médiation” entre deux espaces linguistiques, touche au savoir critique que le traducteur tenait pour acquis jusque là:

Translation is a return ticket: the voyage out is complemented by the journey home [...] Translators do not have a choice in the matter. They are nomads-by-obligation. In the crossing-over, the risk-taking that genuine travel involves, the openness of *métissage* is a promise of creativity. (2004: 126)

Le traducteur de notre métaphore a de tout temps voyagé dans l’épaisseur des mots mais il a souvent fait la route armé d’une carte qui lui en indiquait les grands axes et bannissait de son itinéraire toute forme d’appropriation subjective du texte et de mise en relief de sa complexité. Or, comme nous l’avons noté plus haut, la traduction comporte trois termes: auteur, traducteur et lecteur. Tout voyageur, tout traducteur, aborde la culture ou le texte qu’il explore à travers le prisme d’un vécu, d’une culture, d’une langue et l’aventure du voyage dans l’espace ou dans la langue devient ainsi le lieu d’une rencontre qui pour *survivre* l’oblige à négocier et à interpréter l’espace qu’il a investi. Je renvoie ici à l’analyse que propose S. Bassnett sur la distinction que fait Benjamin entre *überleben* et *fortleben* et qui, en référence aux échanges et passages inhérents au processus de traduction, exige que le traducteur creuse les réalités recouvertes par chacune des langues qu’il aborde pour assurer la continuité, la *sur-vie* du texte original:

Far from traducing the pure original, the translation injects new life blood into a text by bringing it to the attention of a new world of readers in a different language. Octavio Paz celebrates translation as a means of helping us to understand the multi-faceted world we live in. (1996: 12)

L’impact de la traduction dépend donc de la manière dont une œuvre est lue et son “opacité” respectée et, partant, pour “faire œuvre” selon l’expression de Berman, le traducteur doit se positionner face au texte, autrement dit “s’engager”, vœu déjà formulé par Schleiermacher qui, dans son essai *Des différentes méthodes du traduire* (1813/1999), encourageait le traducteur à “amener le lecteur à l’auteur” afin de conjurer les diverses formes de domination et d’exclusion qu’il

présentait dans les stratégies traductives prévalentes à son époque. Autrement dit, la visibilité du traducteur, c'est-à-dire son engagement vis-à-vis des stratégies d'écriture de l'auteur et ses responsabilités quant au texte d'arrivée, n'est pas un nouveau paradigme de la traductologie contemporaine, il a tout simplement une résonance plus grande eu égard aux écritures postcoloniales qui déstabilisent sciemment la langue de départ. Ces textes, nous l'avons dit, construits sous forme de palimpsestes, puisque tissés d'expressions, d'allusions, de références voire d'interférences qui renvoient à l'imbrication mais aussi à l'occultation d'une culture par une autre, invitent le traducteur à l'instar du voyageur, à sortir des "sentiers battus" en empruntant des chemins de traverse, et à s'aventurer dans l'épaisseur des mots pour produire un texte préservant, selon les mots de Berman, "dans *sa* langue, cette pure nouveauté" (1999: 76). Voilà pourquoi Venuti estime qu'il est impératif que le traducteur possède à fond une connaissance de la langue et de la culture depuis lesquelles, mais surtout, vers lesquelles il traduit:

Knowledge of the source-language culture, however expert, is insufficient to produce a translation that is both readable and resistant to a reductive domestication. Translators must also possess a commanding knowledge of the translating culture, past as well as present. And they must be able to deploy this knowledge in writing. (2008: 267)

Il en va donc, une fois de plus, du "corps à corps" que le traducteur engage avec le texte original en termes des pratiques non plus "déformantes" mais "transformantes" qu'il met en jeu pour élucider et maintenir la perspective idéologique de l'auteur, car, toujours selon Cronin, la traduction doit refléter non seulement la diversité des langues et des cultures qui la constitue mais encore et surtout préserver la dynamique complexe qui existe entre langue et mémoire, passé et présent, histoire et culture:

Translation allows us to remember what has been done and said and thought before and in other languages and in our own. Without it, we are condemned to the most disabling form of cultural amnesia [...] the greatest danger of late modernity. (2004: 74)

Pour Tymoczko une des propositions les plus radicales pour pallier aux concepts et limitations esthétique-idéologiques traditionnelles de la traduction et

inciter le traducteur à faire acte de présence ou “d’activisme”, nous vient de Venuti qui pose la problématique de la traduction en termes de “résistance”:

Submission assumes an ethics of domestication at work in the translation process, locating the same in a cultural other, pursuing a cultural narcissism that is imperialistic abroad and conservative, even reactionary, in maintaining cultural hierarchies in the receiving situation. Resistance assumes an ethics of foreignization, locating the foreign in a cultural other, pursuing cultural diversity, signalling linguistic and cultural differences and unsettling the hierarchies in the translating language. (2008: 266)

Elle estime toutefois que cette nouvelle dichotomie de “domestication vs foreignization” a toutefois des limites car elle reprend les positions “binaires” des approches traductives qui ont prévalu dans la perspective de langues et cultures dominantes. Pour Tymoczko ces polarités n’ont pas lieu d’être dans un contexte postcolonial car la spécificité inhérente du texte original requiert au niveau de sa traduction la mise en jeu de paramètres qui dépassent largement le cadre de la langue seule. Ainsi pour appréhender l’hétérogénéité et satisfaire l’exigence d’une identité hybride et plurielle il faudrait, toujours selon Tymoczko, chercher du côté d’une radicalisation extrême des techniques traductives, y compris celle de la manipulation de texte, et voir si les traductions proposées permettent d’établir de nouveaux paradigmes aptes à redéfinir et à repositionner l’éthique de la traduction dans un monde où les marges bousculent plus que jamais l’hégémonie d’un centre:

Liberated from constraints imposed by dominant Western views of their position, translators can in turn view themselves in new and empowered ways, thus potentially allowing themselves to undertake new types of projects, to risk new translation strategies, to create new types of translated texts, and engage in new fields of activism and ethical engagement. (2007: 192)

Dans une telle perspective la question ne semble plus être “comment traduire?” mais plutôt “qui traduit, pour qui et pourquoi?”.

## **2. Les traducteurs au travail.**

### **a) Les Antilles en traduction.**

La France pourrait passer pour le pays des “belles lettres” si l’on en juge par la liste impressionnante des prix littéraires décernés chaque année pour encourager

et révéler au public de jeunes auteurs et récompenser des talents prometteurs. Parmi les plus prestigieux citons le Goncourt, le Renaudot, le Grand prix de la femme ou encore le prix Novembre. Le *Guide Lire des concours et prix littéraires* qui recense des centaines de prix et de distinctions amène à s'interroger sur les conséquences d'une telle prolifération de prix au niveau de la création littéraire, car, comme le note James English:

The rise of prizes over the past century, and especially their feverish proliferation in recent decades, is widely seen as one of the more glaring symptoms of a consumer society run rampant, a society that conceives of artistic achievement only in terms of stardom and success, and that is fast replacing a rich and varied cultural world with a shallow and Mc Culture based on the model of network TV. Prizes from this vantage point, are not a celebration but a contamination of the most precious aspects of art. (2005:2/3)

Si pour J. English la promotion fortement médiatisée d'un ouvrage et de son auteur profite avant tout à la courbe de vente des éditeurs, il n'en reste pas moins vrai, comme le note Konopnicki dans *La grande magouille des prix* (2004), que: «la remise d'un prix littéraire n'est pas seulement un argument de vente en France, c'est aussi un label d'exportation, une chance d'accéder aux traductions» (41). Tel est le cas pour nos auteurs pour qui la reconnaissance littéraire par le centre, malgré leur positionnement idéologique dans la langue, leur a permis d'accéder à un public non francophone. Citons ici *Texaco*, le roman de Chamoiseau, dont le tirage initial passe de soixante à cent-cinquante mille exemplaires dès l'annonce du prix Goncourt et la garantie d'être traduit en quinze langues différentes. Pour J. English il y aurait lieu de redéfinir les termes de littérature "nationale" car ces textes tout en contestant l'hégémonie d'un centre, tracent les contours littéraires d'une "new geography of prestige". Sans vouloir établir ici une chronologie détaillée des auteurs d'expression française primés par l'attribution d'un prix littéraire leur ouvrant l'accès à un lectorat étranger, il faut toutefois noter le cas exceptionnel du roman de René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, qui reçoit le Goncourt en 1921. Ce roman, au succès retentissant mais très controversé en France, dénonce les abus de l'administration coloniale en Afrique et présente l'image d'une société dépossédée de ses valeurs et aliénée d'elle-même et, partant, va à contre-courant du discours colonial prévalent de l'époque. Traduit dans 12 langues différentes au cours des années vingt, la traduction anglaise, *Batouala, a*

*Negro novel from the French*, paraît quasi immédiatement et simultanément en 1922 à New York et à Londres et s'accorde parfaitement avec les premiers questionnements sur le bien-fondé de l'entreprise coloniale européenne et annonce le mouvement de contestation littéraire et identitaire qu'illustre, entre autres, dans le cadre de la littérature franco-antillaise, l'incontournable *Cahier du retour au pays natal* (1939) de Césaire et son "admirable question": «qui et quels nous sommes?» Dans son sillage, dès la fin de la deuxième guerre mondiale, de nombreux ouvrages dénonçant la colonisation, citons encore son *Discours sur le colonialisme* de Césaire (1951) et le célèbre *Peaux noires, masques blancs* de Fanon (1958), vont inciter une nouvelle génération d'écrivains à problématiser les questions identitaires et à remettre en question les esthétiques narratives de la langue dominante, comme nous l'avons signalé au chapitre 2. Glissant sera le premier écrivain de la génération d'après-guerre à remporter le prix Renaudot en 1958 pour son roman *La Lézarde*, qui recevra également, en 1965, le Prix Charles Veillon attribué au meilleur roman en langue française. Malgré le prestige attaché à ces prix, il faudra attendre 1985 pour qu'une traduction anglaise, *The Ripening*, signée J. Michael Dash paraisse chez Heinemann. De même que le roman de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1973) qui lui valut le Prix des lectrices de *Elle* l'année de sa parution devra attendre 1982 avant d'être traduit sous le titre de *The Bridge of Beyond* par Barbara Bray pour l'éditeur londonien Heinemann. Ce même éditeur sortira également en 1980 une traduction du célèbre roman de Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres/ Black Shack Alley*, œuvre parue en France en 1950, et pour laquelle jusqu'à cette date aucune traduction n'existait. Comment expliquer ce regain d'intérêt pour l'exploration romanesque du legs colonial si ce n'est, comme le propose Régis Antoine, qu'une fois les principes de la décolonisation acquis ce sont surtout: «les bouleversements économiques et écologiques contemporains, les migrations transatlantiques [qui] expliquent le plein essor et le rayonnement dont jouit aujourd'hui la littérature franco-antillaise» (1992: 351). Aussi, pour les jeunes écrivains qui lançaient leur carrière au début des années quatre-vingts, la remise d'un prix littéraire allait garantir non seulement une notoriété médiatique immédiate auprès du lectorat métropolitain mais allait attirer de surcroît l'intérêt des éditeurs étrangers. Lorsque Chamoiseau reçoit le prix Goncourt en 1992 pour son imposant roman *Texaco*, cinq ans seulement

séparent le roman de sa traduction, signée Rose-Miriam Rejouis et Val Vinokurov, qui paraît simultanément aux Etats-Unis et à Londres en 1997. Par contre, son extraordinaire *Solibo Magnifique* (1988), salué unanimement par la critique comme un véritable tour de force, devra attendre dix ans avant d'être traduit par les mêmes traducteurs et publié aux mêmes éditions, Panthéon et Granta. L'exemple de Maryse Condé, professeur de littérature, critique et écrivain prolifique guadeloupéenne est lui aussi tout aussi parlant: six ans séparent son premier roman *Une Saison à Rihata* (Laffont, 1981) de *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* (Mercure de France, 1986) pour lequel elle obtient le Grand Prix de la Femme en 1987. Traduit par Richard Philcox sous le titre de *I, Tituba, Black Witch of Salem* et publié en 1992 par The University Press of Virginia, le roman lui vaudra la consécration dans le monde anglophone puis le Puterbaugh Foundation Prize en 1993 et c'est seulement alors que des traductions de ses œuvres vont apparaître: 1995, *Crossing the Mangrove* (*Traversée de la mangrove*, 1989), 1997, *The Last of the African Kings*, 1998 *Windward Heights* (*La Migration des cœurs*, 1995), traductions signées par Richard Philcox pour la plupart. *Eau de café* (Grasset, 1991), le second roman en français de Raphaël Confiant, reçoit le prix Novembre la même année et ne paraîtra dans une traduction de James Ferguson, qu'en 1999 chez Faber and Faber dans la collection lancée par Caryl Phillips "Caribbean Series". Cette initiative se propose de publier et de faire connaître au public anglophone des œuvres d'auteurs du bassin des Caraïbes ou encore issus de la diaspora caribéenne, comme l'indique la quatrième de couverture de *Windward Heights*: « [the series] aims to give Anglophone readers in particular a broader and more profound sense of the literary culture which has evolved in the area over five hundred years of history. While the emphasis is on fiction, it is open to all literary forms » (Faber, 1998). Les œuvres strictement littéraires ou romanesques ne sont effectivement pas les seules à avoir été traduites. Ainsi, *l'Éloge de la créolité*, signé Bernabé, Chamoiseau et Confiant initialement publié par Gallimard en 1989, sort dans une édition bilingue français/ anglais *In Praise of Creoleness*, chez le même éditeur en 1993 dans une traduction de M.B. Taleb-Khyar. De même, les ouvrages théoriques et critiques de Glissant se succèdent en traduction dans les années quatre-vingt-dix, après qu'il eût reçu lui aussi le Puterbaugh Foundation Prize en 1989 pour l'ensemble de son œuvre. *Le Discours antillais* (1981)/ *The*

*Caribbean Discourse* (1989) traduit par J. Michael Dash est suivi de *Poetics of Relation* (1997), *Faulkner, Mississippi*, (2000) et *The Fourth Century* (2001), tous publiés par des presses universitaires américaines et signés par divers traducteurs.

Ce survol rapide d'œuvres franco-antillaises en traduction se fait grace aux succès littéraires remportés par les auteurs et les capacités de promotion et de diffusion de grandes maisons d'éditions qui ouvrent aux auteurs les portes d'autres capitales littéraires. On est toutefois en droit de se demander si dans ce bassin des Caraïbes, si riche en langues et en cultures, la consécration ne devrait pas plutôt et d'abord se faire au niveau "local", retrouvant ainsi "l'unité diffractée" et faisant valoir la notion d'antillanité chère à Glissant.

### **b) À la recherche du traducteur.**

La présente recherche qui examine les enjeux qui sous-tendent la traduction du français vers l'anglais de textes dont l'écriture se proclame être "une poétique enracinée", appelle à une position traduisante "engagée", comme nous l'avons observé au début de ce chapitre. Ces textes, poèmes, romans, théâtre et essais confondus, fonctionnent au niveau de l'écriture comme une "traduction de soi", à savoir, l'affirmation dans la langue de l'Autre d'une identité tributaire d'une entreprise coloniale et sont, partant, le lieu d'une négociation, comme nous l'avons aussi noté. "Déplacer" une langue créolitaire dans une autre aire linguistique et culturelle ne va donc pas sans poser de risques car, comme le note Chamoiseau il lui a fallu: « se remettre à l'école du génie profond de la langue, à l'école de sa poétique [...] acquérir son lexique, percevoir son rythme, ses ondulations, ses intonations, son intensité, son niveau sonore, ses choix » (1994: 156). Le traducteur, voyageur dans la langue et auteur *a-posteriori* comme nous l'avons proposé va donc devoir se repositionner par rapport à la langue du texte et celle vers laquelle il traduit, comme nous l'avons également noté avec Venuti plus haut. Toutefois, un déplacement au niveau de la langue ne suffit pas à lui-seul à rendre dans le texte d'accueil "la poétique du détour" emblématique de la réalité complexe des Caraïbes comme l'illustre la postface de Mireille Rosello, pour sa nouvelle traduction du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire:

As readers of twentieth-century poetry, we may be used to this astonishing re-invention of our own language by creators of new images and phrases, but

Césaire's case is further complicated by the fact that the margin created by his writing is both linguistic and cultural. The distance between our virtual and abstract competence of the French language and Césaire's *Notebook* does not go away if I insist that this text is a poem, for it is also a Martinican poem which exposes our lack of cultural familiarity with the Caribbean. (1995: 139)

L'enjeu d'une position traductive pour les œuvres postcoloniales dépasse le simple cadre du "polysystème" littéraire comme l'appelle Berman, car l'usage que font les auteurs antillais de la langue reflète et fait valoir la difficulté d'être à la fois "dans" et "hors" de la langue, à la fois "inclus" et "exclu" du champ littéraire dominant et pour le traducteur, "la corde est raide", si l'on tient, comme Rosello, à faire partager au lecteur "l'étranger dans la langue":

The ambition was to imagine and recreate the same level of surprise and sense of wonder for Anglophone readers by analysing the nature and function of the difference between Césaire's language and an implicitly canonical metropolitan French. (1995: 139)

On peut arguer que la revendication identitaire de Césaire ne se fonde pas sur l'usage qu'il fait de la langue mais c'est néanmoins comme telle qu'elle a été ressentie par sa traductrice qui s'est efforcée de préserver dans sa traduction "cette pure nouveauté, ce pur surgissement", selon les mots de Berman. Pour certains traducteurs néanmoins le critère de lisibilité du texte d'arrivée prime avant tout comme l'explique Richard Philcox, le traducteur de Maryse Condé, qui reconnaît se plier aux exigences du marché lectoriel américain et transformer le texte, l'adapter, pour le rendre plus accessible ou transparent:

Quand je traduis, j'ai à l'esprit le lecteur. Je sais qu'il y a beaucoup de gens qui ne sont pas d'accord avec cette approche. Mais je suis pour la transparence. Je suis un peu "marketdriven" pour les romans de Maryse [...] et je trouve justement que ses œuvres ne sont très transparentes en français. A mon avis il y a beaucoup de choses qui sont très ésotériques, des références culturelles, des noms en créole. Elle dirait qu'il n'est pas mauvais de faire travailler le lecteur [...] mais comme je voudrais élargir le lectorat [...] j'essaie simplement de clarifier les choses. (1996: 751)

Un tel horizon traductif donne carte blanche au traducteur et l'autorise de fait à réécrire le texte et s'il est vrai, comme le dit Berman, "que le traducteur a



tous les droits à partir du moment où il joue franc-jeu” (1995:93), force est d’accepter que le texte ainsi traduit trahit l’identité narrative de l’auteur, de même qu’il efface cette ouverture sur le monde ‘dit autrement’. Dans la perspective d’une écriture qui refuse et réfute les normes littéraires établies pour débusquer la hiérarchie des langues et des cultures, simplifier, “éclaircir” équivaut à doublement trahir, puisque le lecteur lit une œuvre adaptée, annexée. Les textes postcoloniaux qui dénoncent les stéréotypes associés aux Caraïbes sont souvent difficiles, complexes voire subversifs et sont traduits, pour une large part et pour les besoins d’une plus grande commercialisation au sein du monde anglophone, dans un esprit qui réfute la diversité et la richesse novatrice du brassage des cultures qui de nos jours caractérise la nouvelle Babel de la mondialisation. Jeremy Munday décrivant la réception des œuvres de García Márquez dans le monde anglophone propose de voir “l’appropriation” de l’auteur en termes d’une “annexion linguistique” et note la collusion des critiques littéraires qui font le jeu des éditeurs anglo-américains en évitant dans leurs compte-rendus toute référence au style du texte source et au rôle du traducteur comme “passeur” entre les langues, les mondes et les imaginaires:

The point to be made here is that the perception of García Márquez’s style in these reviews is not the perception of his original Colombian Spanish, but, rather, that of a style that is viewed as García Márquez’s despite its having been passed through the filter of the translator and the target language. (1998: 142)

Dans la “lettre” que Walcott adresse à Chamoiseau (1997), le poète après avoir longuement chanté les louanges du roman et présenté la langue du roman comme le lieu où s’échange les “douleurs mutuelles”, évoque l’ambitieux projet de traduction entrepris par Rose-Myriam Réjouis et Val Vinokurov, comme suit:

The torment of the process of translation of *Texaco* is for me quadrupled. First the original, the French, then the Creole (one is talking about the vocabulary, not tone, [...]), the translation into English, and then into an English version of Creole whose base is French Creole; one must glide, with the translation’s push over some discomforts and perils. (1997: 47)

Les traducteurs eux-mêmes dans leur postface font remarquer sur le mode de l’ironie la difficulté que pose en termes de lisibilité la traduction d’un texte plurivocal et plurilingue tel que celui-là:

There's a well-known novelty button pin with the following gag written in tiny letters: "If you can read this ... may be you are standing too close." Some would say, in a similar vein, if you can read Patrick Chamoiseau's *Texaco*, maybe we overtranslated it. Or at least that may be the feeling of those who see the original as Ti-Cirique does: "a small pea lost in the pod of the monkeying of ... Creolity." Have we then as translators betrayed the original book by making it readable when it can strike so many as opaque? (1997: 393)

Le problème de l'approche traductive que soulève leur question va au cœur de la problématique même inscrite dans l'écriture postcoloniale qui en termes des affrontements, manipulations et subversions qu'elle fait subir à la langue dominante donne l'image d'un "impossible à traduire", dont nous débattons au chapitre 4. Les traducteurs de *Texaco*, tout en reconnaissant la difficulté posée par la langue de l'auteur espèrent toutefois avoir réussi à préserver en anglais l'esprit du texte et le projet littéraire de son auteur:

But for all its multivoicedness, collage, and foreign smatterings, Patrick Chamoiseau's *Texaco* remains grounded in French [...] So with an English bursting at a few seams, but English nonetheless, our text tries to remain faithful to Chamoiseau's, to the rapport between Martinican Creole and French in a Creole text with a French matrix. (1998: 395)

### **3. Pour une critique des traductions.**

#### **a) Esquisse d'une pensée de la traduction.**

Dans *l'Épreuve de l'étranger* (1984) Berman avait formulé le "vœu pieux" de voir l'éthique de la traduction se doubler d'une réflexion critique sur elle-même, en se situant hors du cadre conceptuel théorie/pratique. Berman conseillait au traducteur de repérer les systèmes déformants opérant « de façon inconsciente au niveau de ses choix linguistiques et littéraires » (1984: 19), afin d'être mieux à même d'établir un rapport avec l'Autre et de préserver dans la langue d'arrivée "l'étranger" de la langue du texte de départ. Pour lui la fonction ultime de la traduction est d'être un vecteur d'échange et de valorisation de l'Autre: « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport ou elle n'est rien » (1984:16). C'est une position qu'il maintient dans *La Traduction et la lettre* (1999), lorsqu'il postule que le texte d'arrivée doit

conserver ce qui au départ le distinguait dans “sa pure nouveauté, son pur surgissement”, et partant, le caractérisait dans sa propre aire linguistique: « la visée éthique, poétique et philosophique de la traduction consiste à manifester dans *sa* langue cette pure nouveauté en préservant son visage de nouveauté » (76). Ce que Berman réitère ainsi, c’est le rapport fondamental que la traduction, pour être réussie, doit entretenir avec l’original et, partant, il invite le traducteur à réfléchir aux rapports que l’écriture source entretient avec sa langue à elle. La traduction devient alors “analytique”, ce qui signifie qu’en investissant des réseaux culturels complexes, comme c’est le cas de nos auteurs, le traducteur découvre les ressorts cachés de la langue de l’écrivain, et partant, lui permettent d’ouvrir et d’élargir la langue cible pour que l’original puisse “atteindre sa plénitude” (1984: 294). L’ambition de Berman dans *L’épreuve de l’étranger* était d’arriver à une “pratique ouverte” de la traduction: « une pratique autonome, pouvant se définir et se situer sur elle-même » (12) et pouvant servir de guide à toute autre démarche “interlinguistique, interculturelle, interlittéraire [et] interdisciplinaire”. Il souhaitait “penser” la traduction différemment et non la “théoriser”, comme il l’explique dans *La traduction et la lettre*:

J’interroge quant à moi l’espace de la traduction à partir de l’expérience de la traduction dite assez improprement “littéraire” [...] et à partir de celle de la philosophie – dans la mesure où mon expérience de la philosophie est celle, moderne, d’une pensée toujours-déjà prise dans les rets de la traduction (1999: 19).

Basé sur son expérience personnelle il estime que l’analytique de la traduction s’ouvre sur: « une *triple dimension [qui] est l’envers exact de la triple dimension de la figure traditionnelle de la traduction* » (1999: 27) dont les critères d’éthique et de poétique s’opposent à la traduction ethnocentrique, hypertextuelle et platonisante. Dans son dernier ouvrage, *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), il questionne l’aspect éthique et poétique d’un certain nombre des traductions d’un poème de John Donne et en offre une “critique”, mot auquel il attribue un sens large et positif, inspiré par ses lectures de Schlegel et Benjamin:

Mais si critique veut dire analyse rigoureuse d’une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l’horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur; si critique veut dire, fondamen-

talement, *dégagement de la vérité d'une traduction*, alors il faut dire que la critique des traductions commence à peine à exister. (1995: 13/14)

Les étapes de sa démarche critique révèlent un travail serré d'analyse du texte d'arrivée, analyse qui n'est pas sans rappeler les enjeux de l'analyse littéraire, puisque pour Berman, comme nous allons le voir, la lecture du texte original et son appréhension par le traducteur doit se manifester au niveau du texte traduit. Autrement dit, ce que Berman évalue ou "critique" ici, c'est le bagage, le savoir linguistique et culturel du traducteur, pour lui incontournable quant à l'appréhension des enjeux esthétiques et poétiques du texte à traduire: « la critique d'une traduction est donc celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique» (1995: 41). Ce travail, qu'il juge délicat et exhaustif, est nécessaire puisque le but d'une critique "productive" est de préparer "l'espace d'une retraduction", ainsi que d'enrichir et d'élargir son champ d'application: « qui se déploie dans une multiplicité de dimensions et de discours qui fait toute sa force et toute sa richesse» (41).

C'est dans cette optique d'une approche heuristique et généralisable d'une critique des traductions, qui tiendrait compte non seulement des traits essentiels du texte cible mais également des positions du traducteur, que Berman reproche à d'autres travaux critiques, tels ceux de Meschonnic par exemple, des analyses par trop négatives: « étayées par des savoirs modernes (linguistique, sémiologie, poétique, etc...) » (45), ou encore ceux de Toury et Brisset dont les analyses descriptives à orientation sociocritique ont le tort de ramener: « la littérature traduite à des normes qui lui sont *extérieures* » (55). L'attrait des positions de Berman dans le cadre d'une analyse de traductions de textes postcoloniaux tient au fait qu'elles reposent sur une mise en rapport des langues et des cultures d'aires linguistiques différentes et, partant, constituent une double gageure pour le traducteur, puisque ces textes proposent un dialogue entre les langues et les cultures visant à problématiser selon les mots de Glissant: « la conscience d'une opposition entre une langue dont on se sert et un langage dont on a besoin » (1981: 237). D'où l'attention toute particulière à porter au jeu des signifiants qui révèle la logique interne du texte à traduire, comme nous le verrons dans les ouvrages de Chamoiseau et de

Confiant aux chapitres 4 et 5, et oblige à faire de la langue traduisante “l’auberge du lointain”. La pensée de Berman qui s’est organisée au départ autour de la notion de “la lettre”: « la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu’il est lettre » (1999:8), et qui dans son optique, ne signifie pas le mot, mais le lieu habité où le mot perd sa définition et fait résonner “l’être-en-langues”, rejoint un des paradigmes de nos auteurs postcoloniaux, pour qui, comme l’explique Chamoiseau: « il faut lutter contre la commination basée sur la transparence qui est le fait du colonialiste. Il faut pouvoir accepter l’autre dans cette chose qui lui appartient et qui n’est pas accessible » (1997: 108).

### **b) Parcours d’une critique.**

Dans la première partie de son ouvrage sur les traductions de John Donne (1995), Berman esquisse son parcours et développe pour le lecteur “l’architectonique” qui a présidé à son analyse des diverses traductions du poème de Donne et sur laquelle se fonde la base de notre propre critique. Sa démarche ou “*trajet analytique*” qui vise une éventuelle re-traduction “plus juste, plus vraie” du texte original, comprend plusieurs étapes dont une préliminaire mais incontournable, qui permet “d’apprendre à lire une traduction”, basée sur des lectures et relectures successives des traductions en parallèle avec l’original:

La première lecture reste encore inévitablement, celle d’une “œuvre étrangère” en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique *une conversion* du regard. Car, comme il a été dit, on n’est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient (1995: 65).

La première lecture du texte traduit est aussi la plus importante, puisqu’elle devrait avoir sur le lecteur cible un impact comparable à celui ressenti par le lecteur de l’original, autrement dit, cette première lecture donne “une impression” du texte, impression toute subjective puisqu’il s’agit d’appréhender l’œuvre en tant qu’œuvre et non texte traduit. Le concept d’une *conversion* du regard, lors de la relecture est intéressant et important, car cela intime que c’est ici que commence véritablement l’étape “critique”, puisqu’il s’agit de cibler les enjeux et critères narratifs qui caractérisent l’œuvre en tant que texte. Ces deux étapes de lecture qui

résistent à “ la compulsion de comparaison en *laissant entièrement de côté l’original*”, visent à s’assurer que le texte “tient”, c’est-à-dire qu’il ne déroge pas “ aux ‘normes’ de qualité scripturaire standard” de la langue réceptrice — ce qui constitue la pierre d’angle de l’écriture postcoloniale — et qu’il reste cohérent en dehors de toute référence à l’original. Le texte traduit à ce stade de lectures doit: « faire la preuve de *son degré de consistance immanente [et] de son degré de vie immanente*» (65). Une deuxième lecture doit aussi permettre de découvrir et d’isoler “des ‘zones textuelles’ problématiques qui sont celles où affleure la défektivité” parmi lesquelles Berman note un style trop aisé, “trop français”, des formes phrastiques qui détonnent, ou encore des phénomènes de contamination linguistique (66), mais c’est ici également, ajoute-t-il, que le critique peut rencontrer des “zones textuelles” miraculeuses, et partant, une véritable “écriture-de-traduction”:

Ces « zones textuelles» où le traducteur a écrit-étranger en français et, ainsi, produit un français neuf, sont les zones de grace et de richesse de texte traduit. *De bonheur*. [Là] on sent à la fois la longue peine qu’a été la traduction, et le bonheur qu’elle est finalement parvenue à être. (1995: 66)

Le bonheur de la traduction qu’évoque ici Berman, fait aussi le bonheur du lecteur, car en révélant la richesse de la langue source, la traduction révèle et enrichit les potentialités cachées de la langue d’arrivée. Ces “impressions”, nous prévient toutefois Berman, si “elles donnent un sol sûr à la critique” ne suffisent pas toutefois à satisfaire une critique rigoureuse du texte traduit et il faut alors se tourner vers l’original, pour en faire une lecture qui laisse de côté la traduction, mais lit, relit et retient les zones tantôt heureuses, tantôt problématiques remarquées dans la traduction. A ce stade, la lecture cursive de l’original devient, selon les mots Berman, “une *pré-analyse textuelle*” dont le but est de repérer et d’élucider tous les traits stylistiques qui font de l’œuvre originale ce qu’elle est:

Inutile de chercher ici l’exhaustivité [...] Elle relève bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs. Plus globalement elle [la lecture] cherche à voir quel rapport lie, dans l’œuvre l’écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité. *Ici, le critique refait le même travail de lecture que le traducteur a fait, ou est censé avoir fait, avant et pendant la traduction*. (1995: 67)

Pour le critique de traduction tout comme pour le traducteur, cette *pré-analyse* doit s’accompagner de lectures collatérales (autres œuvres du même

auteur, ouvrages sur cet auteur, essais critiques etc...) car pour Berman, une traduction réussie ne peut être fondée sur le seul face-à-face du traducteur et de l'œuvre, estimant qu'« un traducteur ignorant [...] est un traducteur déficient. On traduit avec des livres [et] pas seulement avec des dictionnaires » (1995: 68, note en bas de page). Berman attache une importance capitale aux enjeux que constituent pour le traducteur non seulement une lecture pointue et pertinente du texte original mais encore la nécessité de faire appel à d'autres sources pour acquérir les "outils" indispensables avant d'aborder la traduction. Le but de cet "*étayage de l'acte traductif*", est d'assurer que l'interprétation du texte original permette au texte traduit:« d'atteindre sa propre visée (pas forcément celle de l'auteur) et son propre centre. L'écriture y possède un très haut degré de nécessité » (1995: 70). Un manque d'investissement dans la préparation de la traduction se révélera lors de la confrontation ultime des deux textes, particulièrement là où les exemples pertinents et passages signifiants se désaccordent de la langue de l'original, car Berman, s'accorde ici avec Meschonnic, Toury et Brisset, pour dire que:« ce que la linguistique, la poétique, l'analyse structurale, la stylistique nous ont révélé du langage, des œuvres et des textes au XX<sup>e</sup> est un "incontournable" du travail critique » (1995: 70). Cet étayage serait néanmoins incomplet en l'absence de référence à "l'horizon du traducteur" c'est-à-dire à tous les éléments qui ont pu porter et influencer de près ou de loin l'activité du traducteur en termes de théories traductologiques, de positionnements idéologiques, ou de tout autre critère, car, toujours selon Berman, "l'éthicité du traduire" est menacée par la non-révélation de toutes formes de manipulation qui renvoie à:« une attitude profondément irrespectueuse du traducteur vis-à-vis non seulement de l'original, mais finalement des lecteurs [...] Le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu » affirme-t-il à ce propos (1995: 93). Autrement dit l'épitexte, au sens que Genette lui donne (1987), a un rôle à jouer tant dans l'élaboration d'un projet de traduction que dans sa critique et assume un rôle capital, comme nous allons le voir, dans le cadre de traductions de textes postcoloniaux attendu les difficultés tant lexicales, que stylistiques, que structurales inhérentes à ces textes.

Cette longue présentation d'une approche critique de la traduction, vise à situer la partie pragmatique de cette thèse dans l'optique des paramètres établis par Berman afin de faire valoir la prescription ultime de l'auteur, à savoir que la poéti-

cité et la *lisibilité* de la langue traduisante permettent de juger de la créativité du traducteur et de sa responsabilité face à sa liberté relative. L  où la traduction produite est jug e “réussie”, la visée de la critique sera de (d )montrer “l’ excellence et les raisons de l’ excellence de la traduction”, là où au contraire, la traduction passe pour “défaillante ou insatisfaisante”: « une critique productive s’ efforcera d’ articuler, les principes d’ une retraduction de l’ œuvre concern e, et donc de nouveaux projets de traduction » (1995: 97).



**A. *Texaco*: texte et hors texte.**

**1. L'architecture du roman.**

**a) Détours emblématiques**

*Texaco*, le troisième roman de Chamoiseau, publié chez Gallimard en 1992, est un récit aux dimensions épiques puisqu'il retrace l'épopée de trois générations de la famille de Marie-Sophie Laborieux et de l'histoire de la Martinique car comme l'explique l'héroïne à "Oiseau de Cham", le narrataire: « La sève du feuillage ne s'élucide qu'au secret des racines: pour comprendre *Texaco* et l'élan de nos pères vers l'En-ville, il nous faudra remonter dans la lignée de ma propre famille car l'intelligence de la mémoire collective n'est que ma propre mémoire » (:44). *Texaco*, mangrove urbaine fondée par la narratrice dans la périphérie de Fort-de-France, est sauvée de l'éradication projetée par la "mairie moderniste" grâce à la force de la parole de Marie-Sophie inscrivant ainsi le roman dans le projet littéraire de la créolité comme l'explique Chamoiseau à Mc Cusker: « La plupart de mes textes explorent une période qui à mon avis est une période fondatrice, comme l'esclavage, comme ce qui s'est produit après, parce que si nous ne parvenons pas à assurer cela, nous ne pouvons pas vivre le désordre du monde » (2000: 726).

Dès son entrée dans *Texaco*, le Christ reçut une pierre dont l'agressivité ne fut pas surprenante. A cette époque il faut le dire, nous étions tous nerveux: une route nommée Pénétrante Ouest avait relié notre Quartier au centre de l'En-ville. C'est pourquoi les gens-bien, du fond de leur voiture, avaient jour après jour découvert l'entassement de nos cases qu'ils disaient insalubres – et ce spectacle leur sembla contraire à l'ordre public. (T:s19)

Les premières lignes du roman installent l'action au cœur même de la ville et révèlent l'hostilité et la violence qui caractérisent les rapports conflictuels au sein d'une communauté issue de l'entreprise coloniale. Le quartier de *Texaco*, à "l'ombre des réservoirs" de la compagnie pétrolière du même nom, fait figure de: « tumeur à l'ordre urbain. Insalubre. Incohérente. Une contestation active. Une menace » (T:296). Cet entassement de cases bricolées, enchevêtrement délirant de bric-à-brac, où ont échoué "les misères des grandes bitations", projette l'image d'un monde composite, hétérogène qui représente la métaphore même du syncrétisme culturel antillais tel que nous l'avons précédemment défini. Raser le

quartier comme l'envisage la mairie reviendrait selon les mots de l'urbaniste à: « amputer la ville d'une part de son futur et surtout de cette richesse irremplaçable que demeure la mémoire » (T:40). La conquête de "l'En-ville": « avec ses chances toutes neuves, marchandes de destinées sans cannes à sucre et sans békés » (T:38), dont Texaco est l'aboutissement, représente le projet téléologique des esclaves libérés et de leurs descendants qui, après l'effondrement du système plantationnaire, envahissent Fort-de-France:

C'est quoi l'En-ville? tu dis. C'est le goulot où nos histoires se joignent. Le Temps aussi. La bitation nous dissociait. Les mornes nous plantaient en dérive immobile. L'En-ville met en marche noue amarre malaxe et remalaxe à toute vitesse. (T:322)

La trajectoire singulière des personnages, leurs codes de vie, leur ingéniosité mais aussi leur résistance farouche pour sauvegarder la particularité identitaire de leur communauté, vont être captés et reflétés dans le roman non seulement au niveau de la langue, qu'il faut élucider avant de traduire, mais aussi par une mise en page déroutante qui inscrit l'oralité comme système de contre-valeurs dans la composition du roman. Le texte présente donc tant au niveau de l'écrit que de la structure un certain nombre de traits stylistiques et narratifs "pertinents et significatifs" ainsi que des "zones signifiantes" où, selon Berman: « l'œuvre atteint sa propre visée et son propre centre de gravité » (1999: 70). Si l'on examine la table des matières on note, à la suite de Catherine Wells (2000: 61-77), que le roman, à l'image du conte créole, se divise en trois parties de longueur inégale, qui parodient la Genèse et, partant, le discours imposé des origines. "Annonciation" et "Résurrec-tion" encadrent les quatre cents pages constituées par "Le sermon de Marie-Sophie" qui, lui-même, se subdivise en deux tables ("Autour de St-Pierre" et "Autour de Fort-de-France"), elles-mêmes subdivisées en "temps". Ces "temps hétérogènes", déjà évoqués, servent aussi de préambule sous forme de "Repères chronologiques", et superposent à la prétendue transparence d'un temps linéaire une notion de temps en symbiose étroite avec les épisodes marquants de la trajectoire historique des anciens esclaves. Pour Wells l'omniprésence du: « thème de la reconquête et de la sacralisation du temps antillais » dans les paratextes de *Texaco*, sert à reconstruire « la chronologie tourmentée de l'inscription de l'Antillais dans son lieu » (2000: 66). Cette inscription se fait par l'édification de la parole en tant que vecteur de mémoire, comme le note l'urbaniste: « Au centre on se perd dans le moderne du monde, ici on ramène de très vieilles racines, non profondes et rigides, mais diffuses, profuses, épandues sur le temps avec cette légèreté que confère la parole » (T:188). Ainsi, lorsque la "mémoire vraie" commence à dérouler son fil dans "Le sermon autour d'un rhum vieux", le récit est ponctué par de nombreux infra-textes qui renvoient à des instances extérieures à celui-ci et illustrent la démarche entreprise par l'écrivain pour tenter de surmonter: « l'infranchissable barrière qui sépare la parole dite de l'écriture à faire, qui distingue l'écriture faite de la parole perdue » (T:421). Ces infra-textes, parfois assez longs et que nous avons déjà évoqués, sont signalés par un retrait en marge du texte, et passent pour des archives dans le roman puisque l'auteur confie, dans la dernière section de l'ouvrage, les avoir classés, numérotés et ensuite portés à la bibliothèque Schœlcher (T:423). Leur fonction est de corroborer l'authenticité du témoignage oral mais aussi de parodier l'autorité de l'écrit car ils sont fictionnels. La structure du roman est éminemment complexe et oppose à "l'ordonnance du réel", la densité

fertile d'une mémoire orale indissociable des modalités de la parole. Pour explorer et dévoiler la réalité complexe et ambiguë de l'identité créole, Chamoiseau va s'appuyer sur un réseau lexical spécifique et tenter au niveau de la morphosyntaxe une synthèse de l'écrit et de la rythmique parlée. A cet effet, il met en place tout un appareillage narratif qui défait et brouille la "transparence" du texte, en exploitant des réseaux lexicaux ayant trait à la vie quotidienne des Noirs de "l'habitation", avec des références à l'espace et à l'entour de l'île en termes de sa faune, sa flore et sa géographie physique de même qu'il reconfigure le concept de temps dans l'imaginaire créole, celui-ci n'étant lié à aucun événement historique, si ce n'est l'arrachement à l'Afrique. Vu sous cet angle, cette écriture peut heurter la compétence lexicale du lecteur et dans le cadre d'un projet de traduction oblige le traducteur, à une réflexion approfondie sur les perspectives esthétiques du texte, comme l'envisageait Berman, et les meilleurs moyens pour arriver à un choix qui traduise les visées idéologiques de l'auteur:

Occuper les dos cabossés, les têtes de pic. C'était bâtir le pays (pas le pays mulâtre, pas le pays béké, pas le pays kouli, pas le pays kongo: le pays des nèg-terre). Bâtir le pays en Quartiers, de Quartier en Quartier, surplombant les bourgs et les lumières de l'En-ville. (T:144)

Dans ce passage apparaissent les diverses strates de la société martiniquaise telle qu'elle s'est constituée au fil des siècles: *mulâtres*, *békés*, ceux qui dès le départ ont détenu le pouvoir, *koulis et kongos*, appartiennent à la deuxième vague d'importation d'hommes vers les îles, afin de suppléer aux esclaves, *les nèg-terre*, libérés en 1848. Le sème "nèg" (transcription créole du mot "nègre") utilisé par Chamoiseau pour désigner les Noirs, revient dans d'autres combinaisons: *gros-nèg*, *nèg-pas-bon* ou *nèg-en-chien*, ou encore *nègresse rouge* et *nègrillons jaunes* termes qui vont tous retenir notre attention plus loin lors de l'analyse de la traduction, de même que les usages de *pays*, *quartier*, *En-ville* qui dans le contexte culturel antillais ont un sens tout particulier. L'expression *Grand-case* qui désigne la maison du Maître sur *l'habitation*, constitue au sein du texte un puissant référent social puisque ce terme qui au départ appartenait au monde servile de la plantation, va connoter, plus tard, l'échec de l'intégration des esclaves dans la ville: « Pour eux l'En-ville demeurerait impénétrable. Lisse. Ciré. [...] Bonbon lui dit un jour, et il avait raison, que l'En-ville, c'était une Grande-case. La Grand-case des Grands-cases. Même mystère. Même puissance » (T:94). Les réseaux lexicaux qui pour Berman: « individuent l'écriture et la langue de l'original et en font un réseau de corrélations systématiques » (1995: 67), doivent être interprétés et analysés, comme nous l'avons dit plus haut, à la lumière du projet de réappropriation de la culture créole qui fonde l'écriture du roman que l'auteur expose à la fin de l'ouvrage:

Je voulais qu'il soit chanter quelque part dans l'écoute des générations à venir, que nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-mêmes dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer — en nous-mêmes, pour nous mêmes — jusqu'à notre pleine autorité. (T: 427)

## b) Texte et hors texte.

Une œuvre littéraire, selon Genette, se démarque des autres formes de textes car elle s'accompagne d'un "paratexte", c'est-à-dire d'un certain nombre de traits

distinctifs inhérents au texte lui-même, (nom d’auteur, titre, intertitres, préface, illustrations, etc...) ainsi que d’autres productions autour du texte (comptes-rendus critiques, entretiens, articles divers etc...). Ce paratexte, toujours selon Genette, prolonge le texte et sert à le *présenter* au sens habituel de ce verbe, mais aussi dans le sens fort du mot, c’est-à-dire: « à le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre» (1987:7). Cette *présence* de l’ouvrage n’est guère négligeable, toujours selon Genette, car elle représente une zone de *transaction* entre le texte et un public potentiel et engage et encourage un “lecteur docile” à découvrir une œuvre qu’il n’aurait peut-être pas envisagé d’aborder.

En novembre 1992, lorsque *Texaco* remporte le prix Goncourt l’édition brochée accroche l’œil dans toutes les vitrines des librairies, ceinte de sa bande écartelée portant la mention “Prix Goncourt”. Conformément à la présentation habituelle de la collection *nrf*, le titre du roman apparaît lui aussi en gros caractères rouges sur fond de couverture crème, avec, en-dessous, l’indication générique *roman* en noir. Le titre affublé de l’indication “roman” intrigue, pour ne pas dire surprend, car aucun indice iconique n’aide le lecteur à lier le nom d’une chaîne de distribution d’essence à une œuvre de l’imagination. Le nom de l’auteur, Patrick Chamoiseau, qui figure en majuscules noires en haut de la couverture n’éclaire en rien, Chamoiseau étant à l’époque peu connu du grand public. Le lecteur potentiel doit donc se tourner vers la quatrième de couverture pour résoudre l’énigme du titre. La sobriété de l’édition brochée, qui s’est vendue à plus de 200 000 exemplaires, contraste avec la présentation graphique de l’édition Folio parue en 1994 dont la couverture est peu engageante, il faut le dire. L’illustration, faite à partir de collages, évoque sous une forme assez cryptique et quelque peu exotisante les diverses étapes de l’émancipation des Noirs aux Antilles, et cherche visiblement à évoquer le contenu du livre et à encourager son achat. Lorsque paraît la traduction anglaise de *Texaco* chez Granta en 1997, sur la jaquette de l’édition brochée figure une très belle photo en noir et blanc d’une paire de mains noires docilement posées sur l’anse d’une bêche. Dans un contexte anglophone et de surcroît américain (Pantheon Books/ New York pour l’édition américaine), la photo suggère immédiatement le monde de la plantation, et donc celui de l’esclavage et de ses corollaires, et ainsi s’accorde avec le projet au central du roman. Le commentaire

de Milan Kundera, au bas de la couverture, souligne toutefois une nouvelle approche et perspective sur la façon d'aborder ce thème: « truly poetic, the unbridled improvisation of a storyteller who is swept along by his own talking and who oversteps the frontier of the plausible when he wants to – joyfully, and with quite stunning ease ». La photo du réservoir géant de pétrole qui figure au dos, exige néanmoins du lecteur potentiel un effort d'imagination pour arriver à lier les deux mondes de *Texaco*: celui de la plantation et celui du bidonville. Par contre, lorsque l'édition poche est publiée par Vintage, en 1998, la tête calandée d'une femme noire sur fond de palmiers remplace l'image retenue et sobre de l'original. Si l'image d'une femme en couverture a pour effet de placer Marie-Sophie, la narratrice, au centre du roman, l'illustration de par ses connotations (femme, jeune, Noire, esclave, îles sous le vent, frondaisons, cocotiers), peut suggérer tout autre chose pour le lecteur potentiel que l'hommage rendu par Chamoiseau à Marie-Sophie, la “femme-matador” du roman, et à travers elle, comme le montre la citation de Biancotti en exergue, à toutes les femmes qui prennent en main leur destinée. La couverture originale de l'œuvre (Gallimard, 1992), laissait à l'imagination le soin de découvrir et d'explorer le contenu du roman; le choix d'une illustration ciblée et spectaculaire pour les éditions anglaises inscrivent l'œuvre dans un cadre précis, celui de l'esclavage, et misent sur un contexte bien défini, celui du postcolonialisme.

Dans le contexte d'une littérature antillaise à construire tel que nous l'avons présenté au chapitre 1, la récupération des pans de mémoire sous la forme d'une “tresse d'histoires subies” devient sous la plume de l'écrivain une histoire reconquise, une alternative à l'Histoire et partant, le lieu d'une revendication identitaire, que nous avons identifié au chapitre 2. Une mise en parallèle des paratextes de *Texaco* révèle une méprise sérieuse sur la fonction des “Repères chronologiques” qui servent de préambule au roman, qui introduits par l'anaphore, “en ce temps-là”, en plus d'illustrer une maîtrise du temps et de l'espace basée sur une expérience du vécu, représentent au niveau de l'intertexte, le leit-motif de Césaire, “au bout du petit matin”, qui scande le grand poème de la reconquête de soi et de la revendication identitaire qu'est *Le Cahier du retour au pays natal*. On peut regretter que ce détail ait échappé aux traducteurs et que la filiation à Césaire, “notre père à tous” disent les auteurs de l'*Éloge*, en soit ainsi minorée. De même qu'omettre dans la

traduction la double dédicace: « Pour Edouard Glissant, Pour Vera Kundera, ô estimés... », revient à négliger l'affiliation littéraire dont se réclame Chamoiseau, et à laquelle il fait référence dans un des infra-textes du roman: « Je connais cette épouvante. Edouard Glissant l'affronte: son œuvre fonctionne comme ça avec un grand bonheur » (T:354). Ce qui peut passer pour aléatoire à un traducteur attendu la distance “littéraire” qui sépare le monde anglo et francophone n’est cependant pas acceptable en termes de simple pratique traductive.

Un autre détail qui peut paraître superflu mais qui dans la perspective de l’auteur est important, est l’omission de l’indication “roman” qui figure sur la page de titre de l’édition française. S’il est vrai que le péri-texte d’une œuvre en traduction diffère toujours sensiblement de l’original attendu les différentes pratiques et conventions éditoriales, négliger toutefois de catégoriser un ouvrage, revient à trahir le projet esthétique de Chamoiseau car comme le note Genette: « l’appareil textuel est la pierre d’angle d’une interaction entre trois termes: l’auteur, le texte et le lecteur » (1987:17). L’absence de description générique laisse planer un doute sur l’intention auctoriale: s’agit-il d’un documentaire, vu que Chamoiseau remercie un nombre de personnes: « qui ont bien voulu satisfaire mes insatiables curiosités » (T: 429), et inclut des extraits de “manuscripts”; s’agit-il d’une œuvre romanesque puisque l’œuvre a fait l’objet de critiques “littéraires” élogieuses, ou s’agit-il encore d’un texte historique puisque l’auteur, comme nous l’avons vu confier à Mc Cusker, s’intéresse à l’esclavage et à ses conséquences. *Texaco* est un roman et il aurait fallu l’indiquer sur la page de titre de l’édition anglaise, qui en plus du nom de l’auteur, porte également le nom des traducteurs, Rose-Myriam Réjouis and Val Vinokurov et fait référence à la langue source ou plutôt aux langues sources selon les traducteurs: “translated from the French and Creole”, optique qu’ils justifient ensuite avec une note, sur laquelle nous allons revenir plus loin, insérée entre la table des matières et une quatrième page avec un nouveau rappel du titre, sans doute comme le dit Genette “à l’usage des amnésiques profonds”.

La pratique éditoriale française place la table des matières en fin d’ouvrage, mais comme il est d’usage dans le monde anglophone, la table des matières figure ici à la fin de l’ouvrage. On y trouve aussi outre la note de remerciements que l’auteur adresse à ses compatriotes, une postface sur le projet de traduction signé Rose-Myriam Réjouis (tx: 396), un glossaire inséré

par les traducteurs (tx: 397-401), puis les remerciements que ces derniers adressent à Chamoiseau pour leurs multiples “fax to the rescue”. Tout ce que bagage explicatif sera examiné et analysé en détail dans la deuxième partie de ce chapitre.

## 2. La créolisation, mode d’emploi.

### a) ‘La fête de la langue’.

Le créole dans son développement socio-historique (chapitre 2) a servi de support au discours oral traditionnel du monde des Noirs. Pour les auteurs de l’*Eloge* la non-intégration de cet héritage oral dans la production écrite constitue une des formes de l’aliénation culturelle antillaise, la littérature des Antilles francophones constituant pour eux: « une écriture pour l’Autre, une écriture empruntée, ancrée dans des valeurs françaises ou en tout cas hors de cette terre » (1993:14). Ils reprennent cet argument dans *Lettres créoles* (1999), et notent que les auteurs qui toutefois utilisent la réalité créole dans un effort pour revenir à soi, le font: « comme un touriste, c’est-à-dire avec une vision européenne, une vision exotique donc superficielle de soi » (1999:118) et que ce n’est véritablement qu’à partir du “grand cri” de Césaire et celui de la négritude (1939) que va se forger “les conditions d’une expression authentique”. Pascale De Souza, déjà citée, distingue trois étapes qui, pour elle, caractérisent trois phases de l’inscription du créole dans le texte sans que cette présence n’engage une revendication identitaire: « un temps où le créole apparaît en citations uniquement, une phase d’intégration partielle du créole au français, enfin une créolisation du français » (1995:174). Au niveau typographique ces différentes approches de “l’Autre” dans la langue sont signalées par des italiques, des guillemets et le plus souvent accompagnés d’une note infra-paginale permettant au lecteur de saisir le sens du message. L’usage d’un ou de plusieurs des procédés pour isoler et signaler le créole au gré du texte revient à l’auteur plutôt qu’à l’éditeur, estime De Souza, qui cite des exemples où le marquage typographique varie au sein du même texte ainsi que d’un ouvrage à l’autre du même auteur. Autrement dit pour certains écrivains la fonction du créole n’est pas constitutive de leur écriture. Dans les romans de Chamoiseau, par contre, la fonction du créole est liée à une éthique qui pose pour principe qu’il faut accepter l’autre dans sa singularité irréductible, comme il l’explique à Gauvin, et refuser de se faire transparent: « d’être vidé de ses zones intérieures, complètement édulcoré, éclairci de façon qu’on puisse voir à travers lui et se voir soi-même » (1997: 44). A cet effet, Chamoiseau fait suivre les expressions créoles italiquées du texte d’une “traduction” créant ainsi, comme le note N’Zengou-Tayo (1996:161), un effet d’écho au niveau du rythme: « *Kouman ou pa an travay*, Tu ne travailles pas?... s’étonnait grand-manman. *Man ka bat an djoumbak la*, Je n’ai pas quitté mon travail, rétorquait-il » (T:50). Lorsqu’il s’agit de paroles rapportées, la traduction est parfois détachée du texte et apparaît entre parenthèses: « Esternome mon Papa disait à Bonbon: *Ou pé pran’y! Fok nou pran’y, sé la tij manyok-la yé...* (Tu peux la prendre, il faut la prendre, c’est ici que tout se décide), mais le nègre hilare

semblait ne pas entendre» (T:94). Ces énoncés traductifs qui paraphrasent le créole plutôt qu'ils ne le traduisent selon les créolophones, impliquent une position de l'auteur qui vise à privilégier "le sens", et se fait très souvent sous forme d'ironie moqueuse. Pour N'Zengou-Tayo (1996:161), lorsque Chamoiseau choisit parfois, comme dans l'exemple ci-dessus, d'adapter des expressions figées du créole plutôt que de les traduire littéralement, (*sé la tij manyok-la yé...* c'est ici que tout se décide) ou préfère d'autres fois ne pas les traduire, il met en pratique une "dynamique de la communication" cruciale à son projet d'écriture. Cette nouvelle posture chez certains écrivains, que De Souza qualifie de "marronnage littéraire", marque selon elle:« le passage progressif d'une transparence maximale à une opacité maxi-male» (1995:182). C'est "l'opacité acceptée" de Glissant, c'est le principe d'une mise en relation des langues et des cultures qui fonde la poétique des écrivains de la créolité mais c'est aussi l'enjeu de la traduction littéraire car, comme l'explique Berman:« La prose littéraire se caractérise par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylinguistique d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des "langues" co-existant dans une langue» (1999:51), il faut donc veiller dans une traduction à respecter les positions éthiques inscrites en filigrane dans la poétique du texte.

Chez les écrivains de notre corpus, "l'usage libre et créateur" de la langue où se jouxtent et se mêlent les langues en présence, comme le note Chamoiseau à propos de son *Informatrice*:« elle mélangeait le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau ... comme si à tout moment elle mobilisait (ou récapitulait) ses langues» (T:424) constitue cette "parole retrouvée" et "singularité exposée-explosée" et partant, récuse toutes traductions littérales, notes infra-paginales et glossaires. Autrement dit, cet encombrant bagage péritextuel est rejeté d'emblée par Chamoiseau au nom d'un projet d'écriture qui se veut revendication identitaire, comme il l'explique à Lise Gauvin:

Le colonialiste a envie que l'autre lui ressemble, que l'autre soit transparent. Lorsqu'on se met à faire des glossaires on entre dans le même schéma. [...] Je crois que désormais on peut jouer avec la note, les traductions, les parenthèses, et les voir comme un jeu littéraire, un jeu musical, un jeu poétique, et non comme un processus de clarification du texte. Le jeu que je fais, c'est un petit jeu personnel qui n'entre pas dans une volonté d'éclaircir quoi que ce soit. (1997: 44-46)

Si telles sont les positions de l'auteur face à la langue, face à son texte, comment se méprendre sur la fonction du péritexte dans le roman, comme semblent le faire les traducteurs:« Chamoiseau meant for his book to be readable: this is why he provides contexts, explanations, definitions, and translations (especially of any passage or term in the French-based Martinican Creole) in his chronology, text, and footnotes» (tx:393). Pour Chamoiseau le péritexte a une fonction structurante et non auxiliaire car elle lui permet de "détourner" la stratégie discursive traditionnelle du récit au profit "de l'expression extrême d'une particularité", qui est celle de l'oralité créole. De plus, comment justifier la position des traducteurs qui, dans le même esprit, annoncent, dès le début de l'ouvrage, être intervenus au niveau de la traduction du créole:« In the original the author's French translation usually follows any Creole sentence: whenever the author's translation diverges substantially from the meaning of the Creole, we have included our own footnoted version», et avoir de plus inclus un glossaire:« also, please note that an asterisk signifies the first appearance of a glossary item in the text» (tx:ix), glossaire qui



inclus pêle-mêle des termes utilisés par l’auteur dans le texte, des “équivalents” choisis par les traducteurs dans le texte cible et des “éclaircissements” sur des termes institutionnels.

Pour Berman, comme nous l’avons vu au chapitre 3, la réussite d’une traduction repose sur un travail minutieux de lecture de l’original afin de “découvrir” le texte, de le situer dans son cadre, dans son époque et d’établir les objectifs et les principes qui ont guidé l’auteur: « plus globalement, elle [la lecture de l’original] cherche à voir quel rapport lie, dans l’œuvre l’écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité» (1995: 67). *Texaco*, présente de très nombreuses difficultés tant au niveau de la morphosyntaxe, car la langue y est symboliquement marquée par les structures du créole (constructions nominales sans déterminants *danser calenda, elle était chabine dorée*, phénomènes d’agglutination *une la-monnaie, une la-croix, quelque la-morue*, constructions sérielles *aller-virer, prendre-courir, bailler-descendre*, usage particulier des prépositions *elle l’accueillit en joie, cela se mêlait si tellement dans sa tête*, spécificateurs créoles *une charge de temps, toutes qualités de parole, pièce d’entre nous, un lot de semaines*, marques de genre *une amour vagabonde, la plus belle des bordelles, un bien bel mystère*, détournement de sens *bagage, bougre, corps, crier, virer*), qu’au niveau du lexique se référant tout particulièrement à la flore, à la faune et à la culture sociétale de l’île (*des couis de titiri, une écrevisse zabitan, l’igname bokodji, les pieds-camaïtes...*), auxquels il faudrait ajouter tous les néologismes et dérivations que l’auteur s’amuse à créer (*espécialement, fifinement, difficultueusement*) et des archaïsmes dont on ne sait pas toujours s’ils sont reconnus par les dictionnaires ou sont simple fantaisie de l’auteur. L’ampleur des procédés utilisés par Chamoiseau, pour qui il s’agit de: « de prendre les mots comme points d’irradiation et non pour ce qu’ils signifient, de les placer inattendus, en ruptures obsolètes, en effarement précieux» (1997: 61), visent à articuler de façon esthétique les données linguistiques des Antilles afin de faire valoir le réel martiniquais, comme il l’indique dans sa lettre aux traducteurs: « J’essaie de faire en sorte que la langue perde de son orgueilleuse certitude, de son académisme formel, je veux qu’on la sente tremblante, disponible pour toutes les autres langues du monde; qu’elle ne donne pas l’impression d’être seule à pouvoir dire le monde mais qu’on la sente relativisée, informée de la splendeur possible des autres langues placées désormais sur le même plan. Que la langue soit “ouverte”». (Appendice A). Une traduction réussie “qui fait œuvre”, dans les mots de Berman, doit donc d’abord et avant tout de respecter les positions de l’auteur telles qu’elles s’inscrivent dans le texte et telles qu’elles sont exposées par l’auteur: déroger à ces principes constitue une forme d’infidélité sinon de trahison littéraire, même si le traducteur “joue franc-jeu”, comme le veut Berman.

### **b) Faits et effets de créolisation.**

Dans la lettre à ses traducteurs, Chamoiseau s’explique sur son rapport à la langue et souligne sa volonté de promouvoir le créole en tant qu’esthétique littéraire afin que la société antillaise puisse retrouver une image d’elle-même dans ses romans, et partant, se situer: « Dans l’usage du français, j’essaie de ne pas oublier ma langue créole, mon imaginaire créole, ma conception créole du monde. Et cela je l’aurais fait dans n’importe quelle langue utilisée. Il est donc important

que cette dimension du texte créole demeure, par les mots, les tournures, les images et même certaines formules incompréhensibles. Je ne sacrifie pas à la transparence (ni glossaire, ni notes en bas de page) qui à mon sens n'apporte rien du point de vue de l'esthétique littéraire» (Appendice A). De même que Chamoiseau, comme nous l'avons indiqué plus haut, va défaire la linéarité du récit romanesque, il va au niveau de la langue se forger "un langage", qu'il proclame, "parole retrouvée" et "singularité exposée-explosée" dans l'*Eloge* (47). Pour certains exégètes, (Bernabé, 1982, Hazaël-Massieux, 1988, N' Zengou-Tayo, 1996), et comme nous l'avons suggéré (chapitre 1), cette écriture postcoloniale passe par l'arsenal du traducteur, en termes d'emprunts, de calques, de transpositions, de modulations, d'adaptations, tant au niveau lexical que syntaxique. Dresser ici la liste des instances où Chamoiseau utilise des mots, des expressions ou des constructions adaptés du créole serait fastidieux, autant que problématique pour une non-créolophone, mais il est possible toutefois de relever quelques uns des procédés qui au niveau morpho-syntaxique et lexical représentent des déviations ou des écarts par rapport au français standard, de même que l'on peut retenir un certain nombre d'expressions qui, à travers les quatre-cent-vingt-sept pages du roman, constituent ce "réseau signifiant" dont parlait Berman et, partant, assurent la cohérence interne de l'original.

Le champ lexical le plus développé et qui traverse le roman de part en part est celui de l'espace, comme nous l'avons déjà dit. L'espace en termes de son relief avec ses *mornes*, ses *criques*, ses *fonds*, ses *traces*, sa *savanne*, sa *soufrière*, ses *mangroves*, ses *ravines*, sa *côte sous le vent*, mais l'espace aussi en termes d'une inscription dans le lieu avec au départ ses *ajoupas*, ses *carbets* puis ses *bitations*, ses *cases*, ses *bourgs*, ses *quartiers*, son *Noutéka* et bien sûr son *En-ville* avec ses *passes*, ses *majors*, ses *femmes-matadors* et ses *Mentôs*. A ces termes, dont certains s'écartent de l'usage courant en français standard, citons *alizés*, *serein*, *carême*, *hivernage*, *jardin*, s'ajoutent des mots propres au lexique local comme, *dégrad*, *abattis*, *costières*, introuvables dans les dictionnaires, qui décrivent une réalité physique inconnue du lecteur francophone mais dont le sens est perçu à partir du contexte. Si l'exploration de ces champs sémantiques décentre le lecteur et le force à parcourir l'espace "topographique" de la langue, elle permet également à l'auteur d'exploiter la proximité lexicale du français et du créole et de proposer des jeux linguistiques inédits, dont nous citerons ici quelques exemples avant d'analyser plus loin les problèmes traductionnels qu'ils posent: *un chien-fer galeux vestimenté en homme*; *sans sonnerie du destin*; *c'est une de ces figures que les Français crient blague*; *des femmes hurlèrent, d'autres plus canailles devi-rent des torches de l'injurier créole*; *c'était un bougre de questionnement*; *c'était un dénommé Saint-Cyr qui charriait ce nom de milâte sur une peau noir-c'est-noir*. Chamoiseau cède-t-il à un "exotisme à usage extérieur" en produisant des énoncés qui dans certains cas sont reconnaissables par analogie, comme le note N'Zengou-Tayo (1997), et, partant, sacrifient la parole créole? Des expressions comme *le pipiri chantant*, *l'avant-jour*, *à l'embellie*, *avant le temps de l'antan*, *une charge de temps*, *une qualité d'arbre*, ou la façon d'orthographier des mots pour rendre l'intonation créole *cabribwa*, *grounouye*, *kriket*, *siaux d'eau*, *chouval-bois*, même si elles témoignent d'une grande originalité linguistique et poétisent le texte ne pèchent-elles pas aussi par excès? Notons la pléthore de compositions nominales servant à désigner, dans le vernaculaire des langues composites, l'objet par l'usage qui en est fait: *herbe-à-savon*, *herbe-à-lapin*, *herbe-à-bêtes-longues*, *plantes-manger*, *plantes-médecine*, *légumes-pays*, *écrevisses zabitants*, *bois-ti-baum*, *bois-côtelettes*,

*bois-campêche, docteur-case*, etc... ou encore les compositions nominales dont un des éléments parfois est un mot créole: *tête mabolo, mulâtresse kalazaz, un vieux-corps ababa, une tortue-molocoye* ou encore les mots “porte-manteaux” qui procèdent par l’accolement d’un second élément composé: *un billet pas-la peine, une écorce bois-lait mâle, les vieux temps-la-misère*. Les doublets utilisés pour marquer l’emphase *la ligne molle-molle, aller ensemble-ensemble, un beau-bel mâle à jabot, un sacré-bel combat, il semblait content-content*, procèdent du phénomène de redoublement intensif très fréquent en créole (Bernabé 1982, Arsaye, 2004) et sont particulièrement usités dans les structures verbales dites “constructions sérielles”: *il bailla-descendre, elle prit-courir du lit, elle se sentit lever-fâchée*. Si la redondance des adjectifs et des adverbes peut se garder en anglais, le redoublement dans le cas des verbes, par contre, résiste à la traduction. Verbes et adjectifs se prêtent aussi à des nominalisations, *le causer, aucun calculer, l’injurier créole, le calmé-ciré de la rade, la limite du monter, à l’encroisée des routes, un vieux senti-pétrole, devant cet incroyable, personne ne vit ni ne sentit cet atroce, ils mangeaient de l’étrange, l’heureux de ce manger* etc..., qui inévitablement, du fait de l’entorse faite au français, de “l’étranger” du texte, confrontent et obligent le traducteur, selon Berman, à faire:« des transpositions créatrices qui présupposent la conscience de la richesse “hétérologique” de la langue d’arrivée» (1984:303) et nous verrons dans la deuxième partie de ce chapitre les solutions proposées dans le texte cible. Au niveau grammatical strict on peut relever, sans vouloir établir ici non plus d’interminables listes, des dérivations de verbes et de noms par préfixation ou suffixation: *déparler, dévirer, déchouer, défolmanter, annonciade, touffaille, parolaille, raideté, guidance*, à quoi il nous faut ajouter bien sûr tous les archaïsmes, reconnus ou non, dont nos auteurs sont friands: *accorer, ballant, belleté, bougre, bréhaïne, claieté et charroyer* parmi d’autres:« Ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé» lit-on dans *l’Eloge* (46), mais une exploration des ressources créatives de la rencontre du français et du créole qui valurent des critiques à Chamoiseau au départ:« mes amis écrivains [...] étaient restés un peu en retrait et m’avaient mis en garde contre une certaine opacité», lit-on dans *l’Événement du jeudi* (1992).

Autant de termes, d’expressions, de procédés stylistiques qui se constituent en réseaux signifiants et sous-tendent l’enjeu idéologique d’ancrer l’Antillais dans son lieu, comme nous l’avons noté au chapitre 2, et partant, dévide la chaîne du temps. Au fil des “bribes et haillons de mémoire”, se révèle un champ lexical qui expose le fonctionnement d’une société esclavagiste avec ses *békés*, ses *békés-goyaves*, ses *blancs-france*, ses *nèg*, ses *marrons*, ses *milâtes*, ses *engagés*, ses *affranchis*, ses *libres de savanne*, ses *kongos*, ses *koulis*, ses *échappés-koulis*, ses *nègres-guinée* ou *congo* ou encore la mère d’Esternome, *l’impyok africaine*. Ce réseau implique un corollaire, à savoir la hiérarchie sociale fondée sur le préjugé du phénotype, qui va en ordre décroissant du blanc au noir, et dont les termes étoffent “Le sermon autour d’un vieux rhum”: *mulâtre/ mulâtresse, câpre/ câpresse, chabin/ chabine* ou encore *métive et cafre* sont autant de mots qui indiquent le brassage de races caractéristique des sociétés du “Nouveau Monde” et font de ces lieux ceux d’une “créolisation” par excellence. Notons ici que ces termes, sur lesquels nous allons revenir plus loin, peuvent être également suivi d’une appréciation supplémentaire: *chabine dorée, nègresse rouge, nègrillons jaunes, mulâtresse-kalazaz* ou encore *chapée-coulie*. Cette mise en réseau de tout

un lexique socio-historique est fondamental à la thématique et à la problématique du roman: « qu’allez-vous faire de toutes ces races qui vous habitent, de ces deux langues qui vous écartèlent, de ce lot de sangs qui vous travaille? » interroge Afoukal, l’un des personnages de *Chronique des sept misères* (1986: 213).

Cet échantillon des difficultés ponctuelles que présentent le lexique et la syntaxe de la langue-source illustre à quel point une “lecture critique”, au sens que lui donne Berman, à savoir une analyse et une réflexion pointues sur la langue de l’original et sur le contexte idéologique dans lequel elle s’inscrit, s’impose pour assurer la cohésion et la cohérence du texte cible. Car si la langue de *Texaco* renferme selon son auteur une analyse et une vision de la réalité socio-culturelle du vécu martiniquais, Chamoiseau lui superimpose les concepts institutionnels d’une métropole, éloignée certes mais omniprésente par ses structures administratives, concepts et rouages qu’il tourne en dérision parfois (*achélèmes/céhéresses*), et qui ajoutent à la difficulté de reproduire dans la langue cible une réalité sociétale qui est loin de coïncider termes à termes avec celle d’un espace anglophone. Il faut pour rendre justice au texte, connaître et reconnaître les fonctions et les structures institutionnelles qui ont dominé et dominent la culture martiniquaise et comme le note N’Zengou-Tayo: « le roman postule un lecteur doté d’une culture “encyclopédique” supérieure (maîtrise du créole et du français; connaissance de la culture antillaise, grande culture générale) » (1997: 171). Le défi de traduction que pose le roman ne tient pas seulement au tour de force qu’est l’exploration et l’exploitation systématique du “vertige polysémique” qu’offrent les langues en présence mais procède également de la nécessité de maintenir dans la langue-cible “le désiré historique” inscrit dans cette technique d’écriture qui veut reconstruire l’ambiguïté douloureuse pour l’être antillais de vivre une “histoire raturée” en rompant l’ordre coutumier des langues et en renversant leurs significations établies » (1993: 48).

### **3. ‘Paroles sous l’écriture’.**

#### **a) Les voix narratives.**

Pour Chamoiseau, l’esthétique de la créolité repose, nous l’avons déjà dit, sur l’exploration systématique du potentiel expressif de l’oralité dont les rythmes et les accents animent sa prose. Ce travail sur la forme est un choix idéologique car en explorant les modalités de l’oralité, l’auteur s’érige en contrepoin du discours colonial et réinvestit l’imaginaire appartenant à la rhétorique du conte. L’analyse que propose Catherine Wells (2000) du conte créole permet d’établir ici un parallèle avec la configuration ludique de *Texaco* dans la mesure où les trois chapitres qui composent le roman correspondent aux trois moments cruciaux du conte. Toujours selon Wells, le conte s’ouvre par une formule rituelle suivie d’un préambule dans lequel le conteur présente l’élément déclencheur de son histoire, ( “L’Annonciation” et

l'arrivée de l'urbaniste et futur Christ noir à Texaco), puis vient l'histoire elle-même dont le thème était toujours la résistance des démunis face à l'oppression et d'où le conteur prétendait être absent (ici c'est le "Sermon de Marie-Sophie", qui en fait est un récit enchassé car Marie-Sophie raconte à Oiseau de Cham, le narrataire, le récit qu'elle a fait quatre ans auparavant à l'urbaniste pour sauver Texaco), enfin le conte se termine par un retournement de situation car dans sa conclusion le conteur dénonce son subterfuge et annonce qu'en fait il a vécu les événements qu'il vient de décrire (Chamoiseau dans "Résurrection" avoue être le narrateur/auteur du roman et non plus son narrataire/scripteur). Lorsque Chamoiseau avoue que l'écriture sacrifie l'essence de l'oralité et malgré "l'angoisse honteuse" qu'il ressent à écrire, il reste fidèle à l'objectif de sa démarche qui est de forger le sens d'une identité créole à partir d'un inédit oral. Le narrataire du roman, Oiseau de Cham, entreprend de recueillir une "tresse d'histoires", ce qui lui permettra plus tard d'adopter la posture du conteur, en passant du statut de narrataire à celui de narrateur, et de structurer le roman autour d'une narration dédoublée. Cette approche esthétique-idéologique déjoue la linéarité narrative traditionnelle et, partant, représente une forme de résistance équivalente à celle du conteur qui: « en plein centre des champs et des sucreries, reprendra à son compte la contestation de l'ordre colonial, utilisant son art comme masque et didactique » (1999:197). Les séquences narratives qui "organisent" au niveau de l'écrit le récit fait par la narratrice à Oiseau de Cham d'une "voix pas claire" et de "manière difficile", brouillent délibérément l'impression d'un discours linéaire en intégrant les intertitres des différents épisodes ("La rencontre du Christ avec moi-même", "Grand-manman blanchisseuse", "Le mentô et le charpentier" "Calculers et soucis" etc...) au texte dont ils ne se distinguent que par des majuscules; dans la traduction par contre, ces intertitres assument la position de titres et apparaissent en caractères gras au-dessus du segment narratif auxquels ils appartiennent. S'il est vrai que leur fonction est de marquer au niveau de l'écrit la transfiguration, "la résurrection" du récit oral de Marie-Sophie, les séparer de leur séquence respective constitue une surinterprétation de la part des traducteurs car cela revient à valoriser les approches narratives traditionnelles de l'écrit au détri-

ment d'une parole vivante qui explore la mémoire et ressasse des souvenirs. Ainsi, la présentation choisie par les traducteurs renforce cette "infranchissable barrière" entre l'oral et l'écrit que Chamoiseau voulait abolir et va à l'encontre des principes posés par l'auteur qui fait de la parole le mode privilégié de la transmission de la mémoire, avec ses tours et ses détours, ses histoires emmêlées et ses digressions. Dans la perspective d'une éthique bermanienne de la traduction, telle que nous l'avons esquissée au chapitre 3, il aurait fallu ne pas démarquer cette rupture entre le récit recueilli par le narrataire et celui reconstruit par le narrateur. Le roman tout entier est une mise en scène oralitaire dont la technique est établie dès les premières pages, comme nous l'avons souligné plus haut, avec les récits enchâssés de Marie-Sophie qui raconte l'arrivée du "Christ" à travers les yeux des habitants de Texaco. Pour arriver à maintenir cet effet de palimpseste discursif dans la traduction, il fallait, non seulement reconnaître les moyens déployés pour le faire, mais encore comprendre les expressions familières dont use la narratrice. Examinons à titre d'exemple la séquence intitulée "L'arrivée du Christ selon Sonore", l'un des témoins de l'agression subie par l'urbaniste, où les déviations narratives vont permettre au lecteur de "situer" le personnage d'Annette Bonamitan surnommée Sonore. "Un petit nom" nous dit l'auteur ('nickname' et non pas *little name*) dont l'origine va servir de prétexte à de longues parenthèses qui présentent tour à tour les amours du père d'Annette "un nègre laïque" (l'implicite de 'laïque' étant 'instituteur' soit 'a black school teacher' et non a *lay blackman*), qui se transforme en "laïque instructionné" (néologisme c'est-à-dire quelqu'un qui a reçu de l'ins-truction soit 'a trained school teacher' et non pas *an instructed layman*), avant de passer aux amours de Sonore elle-même et de Jojo Bonamitan et de leurs déboires conjugaux etc.... Tout au long de ce passage la voix de la narratrice tente de parer les digressions avec "le détour serait risqué", ou "le détour aurait été édifiant" tout en se lançant dans ce même détour et objectant que "mais je n'ai pas cela à dire" et "ô Seigneur ces histoires vont me tuer" avant enfin de conclure "Mais abordons le drame". Selon le même principe, Marie-Sophie tente de contrôler chacune des séquences qui constituent l'ensemble de son récit par des locutions figées "mais ne perdons pas le fil, reprenons

l'affaire", "voyons comment le vit Sonore", "voici ce qu'en dit cette chère Marie-Clémence", ce qui prétend établir pour le lecteur une certaine cohérence voire logique discursive, mais qui en fait l'entraîne dans les déports de la mémoire de la narratrice. Cette technique discursive où une histoire en chasse une autre et court-circuite la linéarité du récit, traverse le roman de part en part et il ne faut ni le négliger ni l'escamoter dans la traduction, comme nous le verrons plus loin.

Il en va de même de l'autre principe d'écriture qu'adopte Chamoiseau et qui veut que la voix narrative se fasse à partir d'un "nous" qui, sans se situer, trans-forme le lecteur en auditeur. Le 'qui raconte quoi à qui?', "à cette époque nous étions tous nerveux", "nous attendions [...] dans une ambiance nerveuse" (T:20), ne s'éclaire qu'en fin de chapitre lorsque Marie-Sophie se présente et interpelle son narrataire, Oiseau de Cham, lui expliquant sa rencontre avec le Christ, et affirmant, qu'en lui contant sa vie, elle a plaidé la cause de tous. A partir de ce moment là, la voix qui domine les quatre cents pages du "Sermon" est celle de Marie-Sophie, une voix qui raconte, ressasse, répète, commente les moments marquants de sa vie de 'battante' mais une voix qui fait simultanément entendre d'autres voix que l'auteur marque au niveau de l'écrit par des italiques pour les distinguer du corps de la narration: « Nous nous sommes levés pour lui dire comme ça Marie-So: *La terre appartient au Bondieu, si tu en as nous-mêmes on en veut* » (T:126), « Alors il lui disait *Ninon ho ça va aller*. Et elle lui répondait *Ça va Termone, ça va ...* » (T:130), ou encore « L'un des Majors de Lonyon balbutia au kouli solitaire, *Bec-d'argent ho, c'est un petit compte que l'on règle par ici et on s'en va là-même* » (T:219). Un récit dont l'oralité est mise en relief de façon "visuelle" par des italiques, et qui, de façon inattendue, intègre la voix de l'écrivain qui commente ironiquement la traduction de ses énoncés créoles: « puis [elle] dit à Jean Raphaël *I té za mété bwa'opa-dèhié kay la...* Cela signifiait qu'en nègre pas fol, craintif d'une mise en terre dans un sac de guano, Zara avait prévu les planches de son cercueil » (T:75),

« Et mon Esternome criait comme ça: *Wô Ninon, tan fè tan, tan lésé tan*, petit désespoir qu'un milâte à plume d'oie aurait cru traduire par : Ninon ho, la vie n'a pas vraiment changé... » (T:118). Ici encore, les traducteurs ont choisi,

comme nous l'avons déjà noté plus haut, de proposer dans une note en bas de page une traduction littérale du créole qui non seulement n'apporte rien au texte, ni au lecteur du texte cible, mais surtout défait l'irréductibilité de l'Autre de la langue. Vouloir "éclaircir" un texte pour le rendre "lisible" est certes une position traductrice ouverte à tout traducteur, comme l'estime Berman, puisque le traducteur « a tous les droits à partir du moment où il joue franc-jeu » (1995: 93) mais dans le cadre de l'esthétique créolitaire chamoisienne était-ce le meilleur choix à faire? Les traducteurs estiment que oui: « Have we then as translators betrayed the original book by actually making it readable when it can strike so many as opaque? We of course don't think so » (tx: 393).

### **b) Le discours oralisé.**

Outre les procédés discursifs mis en œuvre pour capter à l'écrit la démarche d'une mémoire, Chamoiseau utilise également de nombreux procédés stylistiques pour renforcer l'oralité créole du discours. On peut noter à la suite de N'Zengou-Tayo (1996) l'usage d'intensificateurs caractéristiques de la prosodie créole comme le "oui" utilisé en fin de phrases (nous soulignons): « Iréné, mon homme, oui,/ *my man, Iréné, you know* » (T: 21/tx: 11), « c'est moi, oui, Iréné Stanislas/ *it's me, you know me, Iréné Stanislas* » (T: 23/tx: 13), ou le "comme ça" qui accompagne d'un geste une description et signale la présence physique d'un narrateur: « mon homme, [...], il est épais comme ça/ *my man[...] he is thick like that* » (T: 22/tx: 12), « il était à peine haut comme ça/ *he was barely ye tall* » (T: 339/tx: 309) ou encore introduit un discours rapporté: « et mon Esternome criait comme ça: *Wô Ninon, /and my Esternome would just cry out Wô Ninon [...]* » (T: 118/tx: 102). De très nombreuses onomatopées "oralisent" elles aussi le discours: « il comprit flap/ *he understood in a heartbeat* » (T: 21/tx: 11), « quand elle lut d'un coup blip/ *when she read in a blip of a glance* » (T: 29/tx: 18), « ils vendirent les requins en un petit tac d'heure/ *they sold the sharks in a drip-drop* » (T: 24/tx: 14 ), « la salle se vida d'un coup floup/ *the room emptied swish* » (T: 85/tx: 72), « il l'avait embrassée tchoup/ *he kissed her smack* » (T: 99/tx: 84), « et ils disparaissaient flap/ *they disappeared swoosh* » (T: 142/tx: 125), dont les traductions parfois judicieuses



conserver au texte le caractère spontané et le rythme enjoué d'une énonciation orale ou comme le note N'Zengou-Tayo, « une dynamique conversationnelle, [...], une jouissance d'énonciation » (1996: 168). Jouissance et exubérance sont tout particulièrement évidentes dans les agressions verbales qui caractérisent les rapports du "béké des pétroles" et de Marie-Sophie:

Il me criait, Bôbô, Kan-naïlle, La peau-sale, Chienne-dalot, Vagabonne, Coucoune-santi-fré, Fourmis-cimetière, Bourrique, Femme-folle, Prêl-zombi, Solsouris, Calamité publique, Manawa, Capital-cochonnerie, Biberon de chaude-pisse, Crasse dalot sans balai [...] Moi, je le criais Mayouba-sans-soleil, Chemise-de-nuit mouillée, Isalope-sans-église, Coco-sale, Patate-blême-six-semaines, La-peau-manioc-gragé, Ababa, Sauce-mapian, Ti-bouton-agaçant, Agoulu-grand-fale, Alabébétoum, Enfant-de-la-patrie, La-crasse-farine... J'en avais autant sur sa manman (340).

Cette pratique en marge du langage, à savoir le plaisir à injurier, qui soulage et libère d'une tension, ramène, par la voix de la narratrice, à l'expérience des souffrances endurées sous l'esclavage: « je pouvais rester des heures comme ça [...], hurlant mon malheur et mobilisant le fond agressif de notre langue créole, seul fond encore utile si loin des citations » (T:340). Ici encore, la puissance évocatrice et provocatrice des injures, qui procède du détournement des mots, exige du traducteur autant de créativité et d'imagination qu'il en a fallu à l'auteur pour arriver à exprimer, à travers cette fantaisie verbale, la colère et le sentiment d'impuissance des démunis. Autant d'embûches qui au-delà de l'exubérance des invectives valorisent "l'imaginaire des langues" et postulent une affirmation de soi dans la langue. Soulignons à ce propos l'importance accordée aux patronymes dans le roman qui, en tant qu'identificateurs sociaux, rappellent en creux l'ultime dépossession des victimes de l'esclavage, puisque le nom donné et porté a d'abord été imposé par le maître avant d'être officialisé ou octroyé d'office après l'abolition: « d'un trait d'encre, ce dernier [le secrétaire de Mairie] les éjecta de leur existence de savane pour une existence officielle sous les patronymes de Ninon Cléopâtre et Esternome Laborieux (parce qu'excédé le secrétaire l'avait trouvé laborieux dans son calcul du nom) » (T:125). La culture vernaculaire toutefois détourne cet arbitraire historique et instaure à sa place un autre code qui en nommant le sujet le révèle plutôt que le classe comme l'atteste la kyrielle de surnoms dans le roman, "Julot-la-Gale", "Theodorus Koko-doux", "Kouli-Bec-d'argent",

“Osélia-bombe-sirop/Osélia-piment”, “Bonbon”, “Sonore”, “le Christ”, et sans oublier d’omettre l’auteur lui-même qui se fictionnalise sous le “ti-nom” de “Oiseau de Cham”. Il est d’usage dans les traductions de respecter les noms propres, ainsi que les noms de lieux sur lesquels nous allons revenir plus loin, car tout lecteur de traduction accepte que les personnages et les lieux évoqués aient une consonance étrangère. Toutefois, lorsqu’il s’agit de surnoms, qui portent nécessairement une charge sémantique ou lorsqu’il s’agit d’un jeu sur le sens du nom, le problème de la traduction ou non-traduction se pose en fonction de l’importance du signifiant à accorder aux noms. S’il est possible en effet, comme l’on fait d’ailleurs les traducteurs, de faire passer dans la langue cible l’ironie de “Laborieux” par rapprochement homophonique avec “laborious” ou le sens de “Julot the Mangy”, “Theodorous Sweetmeat”, “Kouli Silverbeak”, “Osélia tin-o’-syrup or Osélia-hot-pepper” et d’en conserver d’autres tels qu’ils sont comme “Bonbon”, “Sonore” puisqu’une glose dans le texte source en explique l’origine, “Oiseau de Cham” par contre pose un véritable dilemme, car il ne s’agit pas là d’un sobriquet mais d’une contrepétie sur le nom de l’auteur, “Cham/oiseau”, dont les connotations sont toutes signifiantes. A un premier niveau en effet, le sème “Cham” par proximité homophonique rappelle “champ”, “oiseau” passant alors pour un complément du nom et amenant par extension l’image du “gibier” utilisée par Glissant dans son épigraphe et que les traducteurs ont traduit par son équivalent direct “game” dont le rapprochement avec le nom de l’auteur échappe totalement au lecteur anglophone. Walcott dans “la lettre” qu’il adresse à Chamoiseau l’appelle “Blackbird of the fields” (1998: 217), et retenir “blackbird” pour traduire “gibier” aurait été plus heureux ici, même si la connotation historique qui sous-tend le jeu de mot sur le nom est perdue, d’autant que “gibier” est un allocutif dans l’épigraphe: “*you game...*”. Cham en effet est le fils maudit de Noé dans la Genèse, celui qui se voit doublement condamné à l’exil et à l’esclavage par son père, et devient l’ancêtre des Chamites d’Afrique. La résonance de “Oiseau de Cham” est loin d’être innocente car elle permet à Chamoiseau en tant que personnage dans une histoire, d’assumer l’horreur de l’héritage colonial, la parole biblique ayant servi à étayer et à maintenir les thèses esclavagistes, et l’aide à établir une connivence avec ses personnages, de se faire leur porte-parole et de s’inscrire avec eux dans cette culture mosaïque où chacun cherche à se donner une identité. Les traducteurs ont

donc choisi, à bon es-cient, de garder “Oiseau de Cham” dans leur traduction, et partant, de maintenir ce lien entre l’anagramme et le nom de l’auteur plutôt que d’utiliser son équivalent direct “Bird of Shem”.

Un autre aspect de l’oralisation du discours est l’absence de distinction formelle entre le discours direct, récit dans lequel la narratrice décrit les événements et les personnages, et le discours indirect, où elle “fait parler” les personnages. On passe sans prévenir, sauf parfois s’il y a une majuscule, de la voix de la narratrice à celle du personnage, ce qui a pour effet de nous faire “entendre” plus que “voir” ce qui est décrit: « elle grommelait à Man Latisse qui n’entendait jamais Eh bien Eh bien eh bien c’est quand même une enfant » (: 233) ou, « Bec d’argent s’empara du poisson en s’exclamant Voici mon court-bouillon. Le capitaine [...] lui dit en clairvoyance Monsieur Bec-d’argent, siteplaît, oublie le court-bouillon c’est un poisson que l’on t’a *envoyé* » (: 224). En déjouant les conventions de l’écrit Chamoiseau recherche à reproduire le principe même de l’énonciation orale et arrive à faire entendre simultanément les voix en présence, ce qui, une fois de plus, surprend et déstabilise le lecteur car cette “parole vivante” qui surgit tout à coup dans la narration en accélère le rythme et illustre le principe de Glissant selon lequel, il s’agit de créer: « ce langage-choc, ce langage anti-dote, non neutre à travers quoi pourrait être réexprimés les problèmes de la communauté » (1981: 347). Au-delà du brouillage entre les frontières de l’oral et de l’écrit, entre le discours et le récit, Chamoiseau brouille aussi les registres de langue pour “ôter à la langue son orgueilleuse certitude”. Ainsi par exemple, l’usage surprenant d’impar-faits et plus-que-parfaits du subjonctif que manient avec aisance la narratrice: « il fallut que notre quartier défiât le béké des pétroles, défiât l’En-ville et défiât la police » (T:31), les qualificatifs recherchés: *l’insolite promeneur, une cruauté placide, ils n’étaient guère déserts* pas toujours heureusement traduits lorsqu’ils le sont, les mots désuets qui appellent une attention particulière pour garder cet effet légèrement affecté de la langue: *le maire poète et goûteux de belles-lettres, il fit mander mon papa, il demeura coi, elles y apprenaient les arts d’agrément*, autant “d’archaïsmes” qui côtoient un registre familier: *ils les trimbalaient dans sa brou-ette, il débarqua en compagnie de deux nègres libres, il gueulait des airs de son pays, la vinasse bordelaise* et nécessitent pour reproduire l’effet du texte, une reconnaissance du registre de langue. S’agissant de la langue

de Marie-Sophie, l'auteur indique et nous l'avons déjà noté, qu'elle mélangeait: « le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau..., comme si à tout moment elle mobilisait (ou récapitulait) ses langues » (T:424). Pas de diglossie ici, au sens strict du terme, mais une façon pour l'auteur d'intégrer et de mettre en avant toutes les variétés de langues que l'histoire a réunies sur un même rivage et de faire valoir une "poétique de la relation" en s'efforçant d'articuler dans son roman les imaginaires langagiers du créole, du français et du vernaculaire local. Tâche ingrate et ambitieuse que celle qui confronte les traducteurs et que nous examinons dans notre deuxième partie.

## **B. *TEXACO*: L'ŒUVRE TRADUITE**

### **1. Ethique et critique du texte traduit.**

#### **a) Les lieux de résistance.**

L'écriture de Chamoiseau telle que nous l'avons présentée, est une forme d'écriture hybride, métissée, construite dans l'interstice des langues et des cultures de l'espace martiniquais, une "écriture-traduction" puisqu'elle cherche à reproduire les aspects de la culture créole. Parmi les traits qui selon Berman, *individent* la langue de l'original et forment un réseau de *corrélations systématiques* se trouve tout un champ lexical qui, comme nous l'avons signalé, a trait à la configuration de l'espace plantationnaire et des hiérarchies sociales et raciales qui le caractérise. Ces réseaux ne sont pas pure fantaisie de l'auteur, ils renvoient à une réalité socio-historique que partagent les langues des puissances coloniales qui ont "conquis" le Nouveau Monde et que l'on devrait pouvoir retrouver dans la langue cible de la traduction. Pour Berman, les "zones textuelles problématiques" que les différentes lectures de la traduction révèlent, sont attribuables à certain nombre de "défectivités" parmi lesquelles on peut retenir: « des mots, des tournures, des formes phrastiques qui détonnent » (1995: 66):

La Grand-case s'élevait au centre des dépendances, des bâtiments et des paillottes. A partir d'elle, rayonnaient les champs, les jardins, les emblavures de café escaladant la pente des arbres aux bois précieux. Elle dominait le tout, semblait tout aspirer. Le harcèlement des bœufs, le désarroi des nègres, les belletés de la canne, le chuintement des moulins,

cette boue, ces odeurs, ce pourri de bagasse existaient afin de nourrir ses beaux-airs de puissance. Les nègres l’apercevant des partout du travail, en gardaient l’œil furtif que nous aurions plus tard sur la face des En-villes ou de leur cathédrale. Le gèreux et les chefs ennoblissaient leurs pas à l’approche de ses marches, leur gorge canaille se trouvait une douce huile, et dessous la galerie ils ôtaient leur chapeau. La personne du Béké n’obtenait point semblable respect. Dans les champs, découpée sur la lointaine façade, sa silhouette à cheval semblait frêle ou débile – mais de près, sur le pas de sa demeure, elle était invincible. (T: 55)

Ce passage extrait du “Sermon de Marie-Sophie”, décrit l’habitation, *bitation* dans le texte-source, où est né le père de la narratrice, et montre, sous une forme allégorique, l’impact et le pouvoir que le régime plantationnaire exerce sur l’esprit de tous ceux qui en dépendent. C’est un passage important, “signifiant”, puisqu’il permet au lecteur de visualiser d’une part le cadre qui a présidé à l’expérience esclavagiste — *la Grand-case avec ses dépendances, ses paillottes, ses moulins*, son économie basée sur *les champs de canne, les emblavures de café, les bois précieux*, et de découvrir d’autre part les hiérarchies qui prévalaient: *le Béké, le gèreux, les chefs d’atelier* et au bas de l’échelle *les nègres*, c’est-à-dire les esclaves. Les verbes choisis par Chamoiseau, *s’élever, rayonner, dominer, aspirer, nourrir, ennoblir* etc... de même que les adverbes ou locutions adverbiales, *au centre, à partir d’elle, autour, partout, à l’approche* etc... concourent tous à dire la même chose: la plantation régit et domine la vie des hommes qui y vivent et représente un pouvoir invincible à leurs yeux. La traduction proposée n’a rien de “miraculeuse” et laisse perplexe à bien des égards:

The Big Hutch rose in the center of the outbuildings, sheds, and straw huts. From it poured the fields, gardens, the coffee-sown lands climbing the slope of trees (with precious wood). It dominated the all, seemed to inhale all. The oxen’s exhaustion, the slaves’ despair, the cane’s beauty, the mills’ soft hiss, this mud, these smells, the rotten bagasse existed in order to feed its magnificent airs of power. The men, catching sight of it from every nook and cranny of work, acquired the furtive looks that we would come to have at the Cities or their cathedrals. The manager and the chiefs walked with increasing nobility upon approaching its steps, their injurious throats became oily smooth, and they took their hats off under the porch. The Béké himself didn’t get so much respect. In the fields, cut out of the distant façade, his silhouette seemed frail or feeble — but by the Big Hutch, on its doorstep, he was invincible. (tx: 44).

La première impression que donne la traduction est d’être littérale, voire “mot-à-motiste” si l’on en juge par certains problèmes de lisibilité en anglais: *from*

*it poured the fields, climbing the slopes of trees (with precious wood), it dominated the all, seemed to inhale all, the nook and cranny of work, upon approaching its steps, cut out of the distant façade*, le mot “façade” étant ici un emprunt puisqu’épélé avec une cédille et notons également un oubli “à cheval”. L’anglais est si maladroit qu’on peut se demander si la gaucherie du style ne vient pas d’une difficulté de lecture du texte source car il y a confusion sur les compléments du nom introduits par “de” et “à”, sur le démonstratif dont la fonction diffère en français et en anglais, une confusion sur “tout” qui est ici un nom et un problème quant à l’agrammaticalité que constitue “des partout du travail”. On pourrait s’attarder sur les différents choix à faire pour traduire *s’élever, rayonner, dominer, aspirer, exister* par exemple, ou sur le sens à donner à *précieux, furtif, canaille, débile*, autant d’ajectifs qu’il faut analyser en fonction des noms qu’ils qualifient, sans parler de l’archaïsme “belletés” sous-traduit ici par *beauty*. Mais ce qui choque le plus dans ce passage, ce sont les termes choisis pour décrire l’univers plantationnaire: attendu la proximité dans laquelle vivaient esclaves et planteurs, la “Grand-case” désignait la maison du planteur par référence aux cases sommaires dans lesquelles s’entassaient les nègres. Cette expression n’a rien de péjoratif, pas plus qu’elle n’est une fantaisie de l’auteur, elle représente une réalité anthropologique, la case étant le “degré zéro” de l’habitat colonial, et c’est le terme qu’utilisent les historiens de la colonisation atlantique. À “Grand-case” correspond *Big House* en anglais ou encore *House* et à “case”, *hut* ou *cabin* selon qu’on s’adresse à un public britannique ou américain. Le *hutch* et *Big Hutch* des traducteurs est difficilement justifiable et encore moins acceptable tant du point de vue du lexique puisque *hutch* signifie “clapier”, que de la pratique traduisante, car à aucun moment les traducteurs ne s’expliquent sur leur choix qui confère au mot “case” une charge parodique qu’il n’a pas. De surcroît, traduire “case” par *hutch* donne au fil du texte des anachronismes flagrants qui frisent le ridicule là où l’auteur utilise des expressions construites avec ce terme, citons au hasard: *The lady of the Big Hutch* (tx: 39), *The conquest of the Big Hutch* (tx: 43), *a steamer ride [...] to the family Big Hutch* (tx: 69), *a Big Hutch with gates agape*, (tx:102), *Doctor of Hutches* (tx: 132), ou encore la métaphore déjà évoquée: « Bonbon once said to him [...] that City was a *Big Hutch*. *The Big Hutch of all Big Hutches* » (tx: 80). L’arbitraire de ce choix dénature et fausse les visées de l’auteur car en explo-

rant l'univers plantationnaire par les yeux des anciens esclaves Chamoiseau veut débusquer l'historiographie officielle et "être la voix de ceux qui n'ont pas de voix". De même, lorsqu'il évoque "les nègres, le gèreux, les chefs et le Béké", il fait référence à la structure sociale de la plantation: garder "Béké" en anglais et interpréter "nègres" par *slaves* puis *men* se justifie dans la mesure où le contexte illustre le sens de ces mots, par contre *manager* et *chief* auraient gagnés être traduits par leur équivalent dans la langue-cible: *plantation manager* pour gèreux et *gang leaders* pour "chefs", mot qui représente ici les chefs des divers ateliers de la plantation. Éviter de reprendre dans le texte cible les termes utilisés en anglais pour décrire le fonctionnement d'une plantation, équivaut à fausser la problématique du roman qui attribue au sentiment d'une dépossession permanente de soi chez les esclaves, l'incapacité de mener à bien leur intégration à l'espace, une fois libérés. De la même façon, lorsque dans la première partie du roman, l'auteur évoque les diverses activités d'une ville coloniale au 19ème siècle, il faut pour éviter les faux-sens et souvent les contresens et respecter la spécificité des termes utilisés pour restituer la réalité sociale et culturelle d'une époque révolue mais historiquement importante; citons ici, entre autres, la malencontreuse traduction de "les faiseurs de commerce, les dockers du mouillage" (T: 89) par *the dealmakers and longshoremen at the anchorage* (tx: 75) ou l'anachronisme qui consiste à rendre "les curés", "des militaires et des personnes de l'administration"(T: 71) par *parish priests, servicemen, and civil servants* (tx: 59) ou encore le faux-sens sur "abbé": "un abbé de l'En-ville (T: 48)/ *an abbot from City* (tx: 38), "les filles de joie" (T: 74) *the daughters of joy* (tx: 62), "son nerf de bœuf" (T:104) *his beefy whip* (tx: 89) au lieu de "pizzle". Ces quelques exemples laissent perplexes et leur relevé est si impressionnant qu'on est amené à s'interroger sur les rapports des traducteurs à la langue source et sur les recherches faites pour pallier aux difficultés.

De la même façon, la traduction de l'expression "En-ville" et du mot "quartier" méritait une attention particulière en tant que référents à l'espace et constitutifs de la problématique du roman. "En-ville", correspond au mot créole *anvil* mais, comme l'explique l'auteur, ce mot dans le roman représente non pas une "géographie urbaine bien repérable", mais "un contenu, un projet" qui est celui "d'exister" (T: 422). J. P. Arsaye (2004) note que la préposition "en" est toujours accolée au mot "ville" en français créolisé et Chamoiseau en donne quelques exem-

ples en bas de page pour illustrer l'usage du mot en créole: *Misié sé jan an-vil, An-vil Fodfwans* (T: 422). Linda Coverdale, la traductrice de *Chemin d'école (School days)*, remarque à ce propos qu'en anglais des Barbades l'expression "going down in-Town" existe (1988:145) mais les traducteurs de *Texaco* ont préféré "City" à "Town", visant à l'évidence un public américain, comme le montre leur note en bas de page: « Literally, the "In-city". Hereafter rendered as a proper noun, "City", as in "New York" » et ils renvoient à la note de l'auteur à la fin du roman, celle où précisément, comme nous l'avons vu plus haut, Chamoiseau explique le choix de ce syntagme non pour décrire "une géographie urbaine mais un contenu, un projet": *City thus designates, not a clearly defined urban geography, but essentially a content and therefore a kind of enterprise. And here that enterprise was about living* (tx: 386). S'il est vrai, pour paraphraser Berman encore une fois, que le traducteur a tous les droits, le choix de "City", paraît discutable car tout à fait anachronique, puisque les connotations de ce mot sont loin de correspondre à ce que représentait le concept de la ville dans l'esprit du texte et celui des anciens esclaves. Le mot "quartier" appelait lui aussi une réflexion car lorsque l'auteur utilise ce mot avec une majuscule, il illustre la réalité topographique qui prévalait au moment de la colonisation de l'île, les terres étant divisées et octroyées aux planteurs par "Quartier". En ce sens, le "Quartier" qu'est *Texaco*, représente au même titre que les *Quartiers* établis dans les mornes, l'occupation sauvage des sols par d'anciens esclaves. Les différentes connotations du mot sont marquées graphiquement par Chamoiseau dans le texte et il convenait donc de s'interroger sur le sens à donner au terme dans son contexte:

Une route [...] avait reliée notre Quartier au centre de l'En-ville (T:19).

Ti- Cirique, un Haitien lettré, récemment installé dans une case du quartier (T: 26)

Elle échoua parmi nous pour bâtir le quartier (T: 31)

Bâtir le pays en Quartiers, de Quartier en Quartier, surplombant les bourgs et les lumières d'En-ville (T: 44).

Mais attention Marie-Sophie: je te parle des *Quartiers d'en haut*, quartiers des crêtes, des mornes, et des nuages. *Quartiers d'en bas*, à hauteur des champs de cannes, veut dire la même chose qu'habitation. C'est là que les Békés coinçaient leurs ouvriers (T: 145)

Le mot *quarter* utilisé en anglais pour désigner le secteur d'une ville sert en général d'équivalent au mot français utilisé dans le même sens, avec une majus-



cule, par contre, il fait référence à l'administration cadastrale de la société plantationnaire et c'est sous cette forme qu'il apparaît dans tous les cas de figure du texte anglais ce qui en affecte la lisibilité: *Ti-Cirique (a Haitian man of letters, just settled in one of the Quarter's hutches* (tx:16), *When she washed up among us to build the Quarter* (tx:20), et tout particulièrement dans l'infratexte du "Noutéka des mornes", où les unités de traduction, *Quartier d'en haut* et *Quartier d'en bas* sont fort malencontreusement traduites, les traducteurs n'ayant pas reconnu qu'il s'agissait-là des noms donnés par les esclaves aux communautés qu'ils avaient fondées dans les mornes après l'Abolition. De même que leur choix de *neighbourhood*, pour traduire "quartier" dans le sens de "settlement" frise la caricature ici, voire le ridicule car il ignore les visées historiques du texte:

But careful Marie-Sophie: here I'm telling you about the *Quarters up there*, neighborhoods on the ridges, of the hills, of the clouds. The *Quarters down there*, by the cane fields, meant the same thing as the plantation, That's where the békés stuck their workers (tx: 28).

*Texaco* est une œuvre romanesque qui traite d'une période spécifique de l'histoire qui est celle de l'esclavage et exige donc une éthique traductive qui suppose une connaissance des réalités sociales et historiques évoquées dans le texte pour restituer ses enjeux. Berman, nous l'avons déjà dit, insiste sur la nécessité du travail sur *la lettre*, c'est-à-dire l'analyse "critique" pointue de la langue de l'original en faisant appel à des ressources extérieures, au besoin spécialisées, pour arriver à une traduction "juste" du texte:

La lecture du traducteur est, comme je l'ai déjà signalé dans *L'épreuve de l'étranger*, déjà une pre-traduction, une lecture effectuée dans l'horizon de la traduction; et tous les traits individuels de l'œuvre [...] se découvrent autant *dans* le mouvement du traduire qu'*avant*. C'est en cela que celui-ci possède son "criticisme" propre, autonome. Il est bien certain que ce "criticisme" ne saurait être purement et simplement fondé sur le face-à-face du traducteur et de l'œuvre. (1995: 68)

### **b) Résoudre 'l'intraduisible'.**

Le concept de l'intraduisible tel que nous le présentons ici ne s'attache pas à examiner des termes qui restent sans équivalents dans la langue cible, comme par exemple *sandopi*, *malcadi*, *manawa*, *macadam* que les traducteurs ont d'ailleurs préféré ignorer; notre propos au contraire, est d'analyser et de réfléchir aux choix faits par les traducteurs pour traduire un certain nombre de notions spécifiques constitutives de la stratification sociale et raciale de la société plantationnaire mises en place par le Code noir (1685), et perçus, il semblerait, comme "intraduisibles" dans une certaine optique politico-culturelle de la langue cible. Le projet d'écriture de Chamoiseau, nous l'avons assez dit, assigne à la littérature une visée identitaire et partant, explore l'héritage esclavagiste en termes du réseau des phénotypes qui situent et classent l'individu en fonction de sa couleur, comme le fait remarquer

l'héroïne du roman: « mon Esternome apprit à titrer chaque personne selon son degré de blancheur ou la déveine de sa noirceur » (T: 83). Il s'avère donc important de restituer au plus juste et au plus près les connotations sémantiques précises des syntagmes utilisés par Chamoiseau puisque ces notions fondaient, d'une part, les préjugés du Noir contre lui-même et, entretenaient d'autre part, les hostilités des Noirs entre eux, préjugés qui perdurent et pervertissent encore la langue aujourd'hui. Le mot récurrent du texte pour désigner les Noirs de la Martinique est "nègre", terme qui apparaît pour la première fois à la page 22 du roman: « mon homme n'est pas sandopi comme ces nègres nés sous une lune descendante », terme qui, avec *sandopi*, a été omis dans la traduction (tx:12). Le dictionnaire du français régional des Antilles de Telchid en donne la définition suivante: « les mots nègre et négresse en créole ou en français n'ont aucune connotation péjorative » (1997: 124) et propose "homme" et "femme" comme équivalences en citant des exemples: *un vaillant nègre*/ un homme courageux, *un grand nègre*/ un homme généreux, *une belle négresse*/ une belle femme. C'est bien là donc le sens qu'il faut refléter dans la traduction puisque c'est le sens du terme dans le roman, comme le reconnaissent d'ailleurs les traducteurs, tout en expliquant qu'il s'agit pour eux d'un emprunt au créole d'où la nécessité "d'inventer" un équivalent: « Chamoiseau uses the French word "nègre" (*negro*) in the Créole sense of "man". This is why we invent "black-man" to translate a word which is specific to the Creole lexicon, albeit not unrelated to the genealogy of "(my) nigger" as used in contemporary African American slang » (tx: 14). Que "nigger" soit péjoratif est indéniable, mais qu'en est-il de "negro" et de "black" dans le contexte d'une littérature postcoloniale? Et l'usage du terme par Chamoiseau est-il si marqué qu'on doive recourir à un néologisme là où le mot "nègre" ou "nèg", sa transcription créole, apparaît dans le texte? Le "nègre" de Chamoiseau n'est-il pas un homme dans une certaine histoire, les nègres de Texaco une communauté de gens engagés dans leur propre histoire, et ne suffit-il pas alors, là où le contexte s'y prête, de rendre "nègre(s)" par *man/men* et toutes autres variantes *person, fellow, people* etc... et "négresse(s)" par *woman/ women* et recourir à *negro* ou à *black* que lorsque le terme est délibérément marqué? Ainsi par exemple, traduire "un vieux nègre machoquet" par *that old plantation locksmith blackman* (tx: 43) ou "les grands nègres marrons" par *the great maroon blacks* (tx: 68) reflète un littéralisme naïf, *blackman* et *blacks* étant ici surfactés. Notons également que "nègre" et "nèg" apparaissent dans des locutions ou mots composés qui soulignent la hiérarchisation des fonctions qui prévalaient au sein même de la plantation: *les nèg-de-terre ou gros nègres, les nèg d'en bas-feuilles, les nèg-de terre ou nèg-en-châînes, les nèg-de-terre ou nèg-pas-bon*, sont autant d'expressions attestées pour lesquelles il existe des équivalents: à "nègre de terre" répond *field hand, field slave, land slave*, mais ces équivalents lorsqu'ils ont été utilisés dans la traduction ont souvent perdu l'effet espéré par l'auteur à cause d'une interprétation erronée du segment dérivé comme *sly bushmen* (tx:79) pour traduire "nèg d'en bas-feuilles", c'est-à-dire des nègres qui sont d'apparence soumise comme l'explique Chamoiseau lui-même dans le lexique qu'il propose à ses traducteurs, ou encore *big blackmen* (tx: 78) pour "gros nèg", "gros" servant ici à désigner les gros travaux auxquels étaient assignés ces hommes et non pas leur taille. De même que traduire "un vieux nègre de terre" par *an old blackman of earth* (tx: 51) choque, car la traduction littérale ne peut être comprise par le lecteur anglophone qu'à partir d'une retraduction vers le français. L'anachronisme toutefois frise le ridicule lorsque *blackman/ blackwoman* sont utilisés là où les

mots nègre/nègresse sont flanqués d'un adjectif infirmant la noirceur: *une nègresse rouge*, *les négrillons jaunes*, *des nègres jaunes* ou au contraire la renforçant, *un nègre noir*, rouge et jaune indiquant des peaux claires et métissées, noir insistant sur la noirceur. Si la juxtaposition de ces éléments créent un effet de surprise, en français il n'y a pas de heurt sémantique comme c'est le cas en anglais si l'on écrit *she was a red black-woman* (tx: 39), *the yellow blackids* (tx: 62), *yellow blackmen* (tx: 64), car "black" dénote la couleur en anglais alors que "nègre" dénote d'abord la race en français. "A red Negress" aurait reproduit le syntagme du texte source et provoqué le même effet de déroute chez le lecteur, mais force est de constater que les traducteurs en créant un néologisme pour éviter de traduire nègre/ nègresse pour eux "intraduisibles", omettent de moduler "rouge" et "jaune" afin de problématiser une solution qui éviterait un conflit entre un usage de la langue et "l'étranger" du texte. "Noir" qui a été rendu par *negro* dans l'expression "un nègre noir" donne ainsi *a negro blackman* (tx:195), ce qui est tout à fait abscons et laisse perplexe. On ne peut minimiser les difficultés que pose la traduction d'une écriture revendiquant un héritage où la hiérarchisation sociale se double d'une codification raciale, pas plus qu'on ne peut reprocher aux traducteurs d'avoir ignoré le problème que posait en termes du public visé la traduction du terme "nègre" et de ses dérivés, "négrillon", "négritte", "négrille", "négraille", "négreries". Ce qui surprend, c'est que *blac-kman/ blackwoman* semblent avoir été créés pour décrire le phénotype seul puis-qu'on trouve d'autres interprétations du terme qui ont permis une traduction plus juste: « Si le Seigneur était un brave nègre, répétait Jean-Raphaël/ *if the Lord was a brave fellow* (tx: 63)», (brave a le sens de "good" ici et non pas *brave* qui veut dire courageux), « aucun nègre chrétien)/ *no Christian* (tx: 12)», ou encore « une charge de nègres du Quartier)/ *lots of blacks from the Quarter* (tx:139). Ce terme est le seul à avoir posé problème aux traducteurs, les autres références au phénotype ayant été conservées dans le texte, comme le souhaitait Chamoiseau dans sa "Lettre aux traducteurs" et on peut donc lire: *Eyes of coolies, mulattoes, freckled chabines, thick-haired câpresses, and even the periwinkle eyes of a little békée, who had lost her way in City* (tx: 236).

L'édifice de la société esclavagiste des 18 et 19<sup>è</sup> siècles reposait sur une stratification sociale extrêmement complexe qui se déclinait en termes de la couleur mais aussi en termes des libertés dont chacun jouissait. Sans entrer dans le détail des différentes formes de privilèges qui prévalaient (libres de naissance, libres de droit, libres de fait, libres de savane, libres par rachat), on peut regrouper les gens dits "libres" sous deux grandes catégories pour lesquelles il existe des équivalents: libres de couleur/ *free colored* et affranchis/ *manumitted*. Les traducteurs gardent "affranchis" en français dans la traduction, ce qui constitue un emprunt plus harmonieux que l'équivalent anglais et offrent une définition du terme dans le glossaire, qui, elle par contre, ne s'accorde d'aucune façon avec l'épisode marquant du roman où le Béké décide d'affranchir Esternome, le négrillon, qui lui a sauvé la vie: « Le Béké dit à mon papa qu'il allait l'*affranchir* [...] Et sur la liste des meubles, de bétail, et de nègres, le Béké fit inscrire à hauteur de son nom *Libre de Savane*» (T: 59). Un affranchi, comme l'illustre ici la citation, est un ancien esclave qui a acheté où a reçu sa liberté de son maître et non pas un mulâtre comme le propose la définition du glossaire: « affranchi: a small special social class consisting primarily of mulattoes who, in pre-revolutionary times, had gained their liberty and developed large economic interests.» (tx: 397). Les mulâtres nés de Blancs, sont "libres de naissance" et appartiennent à la classe des *Libres de couleur* par oppo-

sition aux Noirs affranchis du texte, dont Chamoiseau offre une très longue explicitation en bas de page 79, qui rendait caduque celle du glossaire. Au terme “affranchis” Chamoiseau oppose celui de “liberteux”, néologisme construit à partir du mot “liberté” affublé du suffixe *-eux*, qui selon le Robert: « sert à à construire des adjectifs et pour certains à marquer une propension à une humeur, un sentiment » (2001, tome 3: 344). Les “liberteux” de Chamoiseau sont ces hommes, qui animés d’un désir de justice, emflamment l’imagination et agitent l’esprit des esclaves à l’idée d’une liberté promise. “Liberteux” par homologie avec peur/ peureux, honte/ honteux, chance/chanceux etc... “fait sens” pour un lecteur français mais que signifie pour un anglophone *libertied* le compromis choisi par nos traducteurs? Pour éviter d’opacifier le texte ici au point de le rendre inintelligible, il aurait fallu interpréter le sens du néologisme et moduler en proposant un syntagme comme “liberty men” par exemple. Cette affaire de liberté a une résonance personnelle dans le roman, puisque le père de Marie-Sophie, qui est donc un affranchi, courtise la belle Ninon mais a pour rival un chabin dont les avantages, une fois libéré, pourraient supplanter ceux d’Esternome: « car, hélas, ce dernier, pourrait porter chaussures et col d’intéressant » (T:103), précisons ici que “col d’intéressant” ne veut pas dire “an interesting collar” (tx:89), mais fait référence au fait que les esclaves ne pouvaient s’habiller comme les “libres”. À ces descriptions d’hommes enfiévrés par l’idée de liberté et malgré les scrupules amoureux d’Ester-nome, répondent des passages où dans l’euphorie générale: « la mairie ouvrit de gros registres pour recenser les nèg-de-terre et leur offrir l’état civil » (T:123). La langue institutionnelle d’un pays n’est pas toujours aisée à reproduire mais le sens à donner à “l’état civil” est clair ici: il s’agit de reconnaître l’existence officielle des esclaves en leur donnant un nom, c’est-à-dire une identité et partant, un “état civil” soit le statut de citoyen. La traduction littérale proposée *civil status/civic status* n’a pas vraiment d’écho en anglais contrairement aux possibilités qu’ouvrait “citizen status” d’autant que Chamoiseau décrit avec une verve enlevée l’impact profond de ce moment de l’Histoire sur le psyché des Noirs: « Le mot intéressant était celui de *citoyen*. Comment allez-vous citoyen?... Bien bonjou citoyen... Eskisé citoyen... Citoyen ho... citoyen à toutes les sauces, à l’huile et au piment. Poules, chattes, cochons (excepté les chiens qui demeuraient des chiens), ainsi devinrent, par la grâce de ce rêve, de parfaits citoyens » (T:126). La solution au problème de traduction que posait “l’état civil” figurait dans le texte même, pour peu qu’on choisisse de faire une lecture serrée du texte et de lier les réseaux sémantiques entre eux, car pour paraphraser Berman, un texte n’est pas une succession d’unités linguistiques isolées, mais un tout, une œuvre où une chaîne de signifiants fondent le texte en tant que “lettre”. C’est pourquoi il est tout à fait inacceptable d’inter-préter cette même expression, lorsqu’elle est complétement de nom dans “les regis-tres du nouvel état civil” (T:128, note infrapaginale), par *the registry books of the new civil state* (tx:112). Une langue institutionnelle présente toujours des embûches pour des traducteurs peu avertis ou pressés: citons ici encore le mot “commune” que “townland” aurait pu rendre en évitant de recourir à l’emprunt dans le texte: « *her papa [...] held a teacher’s position in the commune \* of Marigot* » (tx:14) avec un renvoi au glossaire, qui, en explicitant renforce l’impression de “flou” socio-culturel chez les traducteurs: « commune: an administrative unit. French provinces (*départements*) are divided into communes » (tx: 398). “Province” et “département” ne recoupent pas les mêmes notions, mais cela choque sans doute moins que d’autres incongruités telles que “vache

bretonne/*Brittania cow* (tx: 41)” ou “un fil de milans/*Milanese thread* (tx: 90)”, “le milan” en français des Antilles étant la rumeur, les bavardages, comme l’explique Chamoiseau d’ailleurs dans son lexique à l’usage des traducteurs.

Pour Berman, le concept d’une éthique de la traduction repose sur la notion du respect de la langue de l’original, où “l’impossible” à traduire consiste à trouver dans la langue cible des expressions qui en rendent la richesse et la spécificité.

*Texaco*, qui retrace à la manière d’une épopée, le parcours et la culture des populations issues de la colonisation offrent des défis traductionnels qui exigent, comme l’ont d’ailleurs pressenti les traducteurs, une problématisation de la langue cible. Malheureusement, ils ont négligé le recours indispensable pour ce faire, aux ouvrages littéraires et historiques en anglais couvrant ce même sujet ce qui leur aurait permis d’éviter de fâcheuses erreurs sinon des contresens flagrants et aurait enrichi la poétique du texte. Pour Berman en effet, si le traducteur veut “œuvre”, il faut que l’éthique de la traduction se double d’une poétique de la traduction (1995: 83-96), de sorte que l’œuvre traduite soit non seulement “en correspondance” avec la textualité de l’original, mais s’ouvre également, selon les mots de Glissant, sur « une sorte de variance de l’infini des sensibilités linguistiques » (1996:122).

## **2. Poétique et critique du texte traduit.**

### **a) Horizon poétique du texte.**

Tout comme le critère d’éthicité a servi à Berman à proposer une critique du “contact ponctuel” du texte traduit avec l’original, le concept de poéticité va lui servir à juger de l’adéquation de l’horizon poétique du texte cible. En fonction de ce critère il s’agit d’établir, selon ses termes, si: « le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l’original » (1995: 92), autrement dit, si le traducteur a réussi à respecter la créativité de l’auteur. Le concept d’horizon qu’utilise Berman, permet: « d’échap-per, au fonctionnalisme et au structuralisme qui réduisent le traducteur au rôle de relais » (1995:81) et tient compte des notions d’*expérience*, de *monde*, d’*action*, de *dé-* et de *recontextualisation*, afin de: « mieux saisir la dimension traductive dans sa vie immanente et ses diverses dialectiques » (1995: 81). Il rejoint l’argument que développe M. Cronin, comme quoi: « the translators’ poetics might consist of [...] finding the right strategy of recontextualisation, overcoming the distance implicit in the transition [...] the *escape* from one language [...] becomes the *initiation* into another » (1995b: 232). Traduire un texte littéraire comme celui de Chamoiseau, exige une maîtrise parfaite de la langue source, comme nous l’avons noté, mais également des ressources de la langue cible car Chamoiseau, selon ses propres mots, accompagne ce qu’il exprime: « d’une certaine rhétorique qui vise soit à frapper le lecteur, soit à l’étonner, [pour] lui permettre un peu mieux de comprendre ce que je raconte » (1996:1). Pour *faire œuvre* à son tour, le traducteur devra identifier les mécanismes stylistiques du texte, comparaisons, métonymies, métaphores, toutes signifiantes, afin de les moduler, adapter ou au besoin les trans-former car comme le note encore M. Cronin: « metaphorical statements would be deemed nonsensical if they were interpreted literally, if one did not apply meta-phorical interpretive procedures » (1995b:233). Ce qui ne veut

pas dire que le desti-nataire du texte cible doit être en mesure de lire une œuvre ramenée aux normes de sa propre langue, “domestiquée”, mais qu’au contraire, la poéticité qui a présidé à l’écriture de l’original soit saisie dans sa “couleur” à travers les ressources cachées de la langue cible. Le défi ici est de maintenir le non-normé, de préserver l’irréductible de chaque présence au monde, sans s’exposer au risque d’opacification totale voire d’illisibilité du texte d’arrivée, car comme l’explique Chamoiseau à la traductrice: «c’est une stratégie d’écriture qui vise à ne quand même pas mettre le lecteur complètement au dehors mais qui n’est pas simplement une mise à disposition vers une culture différente» (1996: 4).

Dans *Texaco*, Chamoiseau tente de caractériser l’aliénation fondamentale du noir à son entour, en termes de “drive” ou d’errance en développant des métaphores, mot à prendre dans un sens large, qui symbolisent tour à tour les thèmes de la perte et de la dépossession. Il faut donc être attentif à tous les indices utilisés par l’auteur car ils sont tous porteurs de sens. Ainsi par exemple, la métaphore de la dépossession proposée à partir de l’interdiction qui frappait les esclaves de porter des chaussures (*nèg sans souliers*) ou des habits rappelant le mode vestimentaire des Blancs (*il portait col d’intéressant*). Dans le passage ci-dessous, l’évocation des talents de couturière de la grand-mère de la narratrice, qui en échange de menues babioles confectionnait des costumes de fête pour les nègres de la plantation, souligne en creux le dénuement extrême dans lequel vivaient les esclaves mais aussi leur capacité à survivre l’humiliation de leur quotidien dans leurs rares moments de liberté:

L’après-midi, emmêlée dans ses fils, elle cousait les casques des champs. Les nègres ouvriers lui offraient des bijoux en écailles. Ils voulaient qu’elle s’occupe des élégances particulières de leur pête-bombe dominical. Certains consacraient leur vie à penser des costumes pour des convois qu’ils déployaient dans l’En-ville à la faveur des fêtes. Ils lui ramenaient en grand secret du bourg des coupons de madras, des carrés de velours, des miettes de dentelles, des chutes de toile aux couleurs ivres avec lesquels leur déchéance élaborait une vêtue d’orgueil. La manman de mon Esternome les leur réalisait en mêlant son propre goût à quelques modèles de vêtements de la dame. (T: 60)

In the afternoon, raveled in her threads, she sewed the field blouses. The blackworkers offered her jewelry made of scales. They wanted her to ensure the particular elegance of their Sunday pête-bombe\* hats. Some of them spent their waking moments thinking up an outfit for the trips they would take to City at holiday time. They would secretly bring back swatches of madras, velvet squares, crumbs of lace, waterfalls of colourful cloth whose crash elaborated a raiment of distinction. My Esternome’s mama would realize it for them, while mixing some of her own taste into some of the designs for the Lady’s clothes. (tx:49)

Le passage particulièrement prosaïque au départ, s’envole tout à coup, là où l’auteur cherche à contraster le régime autarcique de la plantation à l’énergie et l’imagination que déploient les esclaves à revendiquer une dignité et, partant, à affirmer leur humanité. L’écaille des bijoux provient de la carapace des tortues, les fêtes évoquées sont les fêtes religieuses puisque les missionnaires avaient exigé des planteurs que les esclaves ne travaillent pas le dimanche, quant aux convois il s’agit des chars costumés qu’on peut voir défiler dans les rues à l’occasion d’un carnaval. Coupons, carrés, chutes et miettes de tissu et de dentelles que la

couturière transforme en “vêture d’orgueil” reflètent métaphoriquement parlant la revanche que les esclaves prennent sur la vie mais aussi le principe même de l’imaginaire créole: se forger une identité à partir de fragments de cultures et de débris de langues. Les motifs sous-jacents dans ce passage sont néanmoins totalement perdus par les faux-sens d’une traduction mot-à-motiste et inacceptable puisqu’elle finit par produire des syntagmes totalement incompréhensibles. La lecture du passage en anglais est en effet loin d’être fluide, les images, qui en creux, illustrent le dénuement, ne répondent à aucune collocation en anglais, citons, *waterfalls of colorful cloth*, *crumbs of lace* et l’on peut s’interroger sur le sens de *whose crash elaborated a raiment of distinction* dont la gaucherie vient d’avoir négligé la fonction de l’adverbe qui précédait le relatif. De même, l’adjectif “ivre” en français est loin d’être neutre et traduit métaphoriquement parlant la joie, l’intense bonheur que ressentent les esclaves à transformer, à célébrer la vie ou simplement à se sentir vivre. *Colorful* ici est donc une sous-traduction, mais l’anachronisme le plus flagrant est le choix de *holiday time* pour rendre “fêtes”, “Holy days/ feast days” aurait été plus judicieux dans le contexte d’une société esclavagiste au 19ème siècle. Pour pouvoir reformuler, sans risquer des erreurs d’interprétation qui faus-sent l’univers que dépeint Chamoiseau, il faut maîtriser, en plus du champ civilisa-tionnel, les codes de la langue de départ qui, au-delà de l’opacité recherchée, servent d’outil à l’écrivain. La poéticité d’un texte repose en conséquence sur les choix faits par l’auteur dans la langue qu’il investit pour atteindre cette part “de vérité” qui fonde la puissance expressive de son texte. Ainsi lorsque Chamoiseau évoque l’esclavage, ou plus exactement lorsque Marie-Sophie décrit cette période de l’histoire vécue par ses parents elle utilise la métonymie “des chaînes” et “des fers” pour la décrire: « quand je suis née mon papa et ma manman s’en retournaient des chaînes » (T: 44), “s’en retourner” a le sens figuré de “sortir d’un état” autre-ment dit par modulation “d’être libre” et non pas de “revenir” dans son sens littéral comme on le lit dans la traduction *when I was born my papa and mama were just returned from the chains* (tx: 33). La métonymie des chaînes, rendue par *chains* avec plus ou moins de bonheur selon les instances, est acceptable, “fer” par contre nécessite une interprétation car ce mot évoque l’horreur des sévices subis par les esclaves, notamment ceux qui essayaient de fuir ou de se rebeller:

Plus tard, pour terrifier les empoisonneurs, les békés inventèrent le cachot. J’en vois encore de-ci de-là dans les paysages qui gardent mémoire, et chaque fois je frissonne. Leurs pierres on conservé grises des tristesses sans fond. Les présumés coupables n’en sortaient jamais, sauf peut-être avec le fer aux pieds, le fer au cou, le fer à l’âme pour fournir un travail au-delà des fatigues. Permets-moi de ne pas te décrire le cachot, car tu comprends, Marie-Sophie, disait mon papa, il ne faut pas illustrer ces choses-là, afin de laisser à ceux qui les ont contruites la charge totale de leur existence. (T: 46)

Later to frighten poisoners, the békés invented the dungeon. I still tremble each time I see one of those landscapes that I don’t forget. Their stone is still grey of bottomless sadness. Those presumed guilty never came out of the dungeon except may be for labor beyond all fatigue, with legs, neck, and soul chained. Allow me not to go into details Marie-Sophie, because you see those things are not to be described. Lest we ease the burden of those who built them. (tx: 36)

Ce passage est important car au-delà de la description des mesures adoptées par les colons pour punir toute tentative de révolte, le concept du paysage en tant que lieu de mémoire est exploité ici par l'auteur. Le paysage témoigne de l'horreur puisque les pierres des cachots conservent métaphoriquement parlant le souvenir de l'infâmie imposée. On peut ergoter sur le choix de *frighten* et *tremble* pour traduire 'terrifier' et 'frissonner' par contre ce qui n'est pas recevable c'est de sous-traduire là où Chamoiseau évoque à travers la présence des cachots le concept de responsabilité de l'Histoire. Le déplacement de l'adjectif "grises" qui surprend en français, aucune virgule ne marquant l'apposition, permet d'établir un rapport de cause à effet entre "le gris" et "la tristesse sans fond"; *from* s'imposait en anglais plutôt *of*. De plus, la répétition est une figure de style qui marque l'emphase et rythme la phrase et: « le fer aux pieds, le fer au cou, le fer à l'âme » martèle une réalité physique mais aussi psychologique que l'entropie de la traduction euphémise, *legs, neck and soul chained* est loin d'évoquer la force expressive des images du texte qui auraient pu être rendues par une série d'unités formées avec "shackle" par exemple. Cette réduction et entorse au style semble d'ailleurs être un choix délibéré de la part des traducteurs puisque dès les premières pages du roman le raccourci existe: « il fallut que notre quartier naissant défiât le béké des pétroles, défiât l'En-ville, et défiât la police pour [...] » (T: 31)/ *it wasn't until our Quarter defied the oil béké, City, and the police that [...]* (t: 20).

Un autre aspect de la rhétorique du texte a été négligé ici également: les traducteurs ont omis de traduire l'incise postposée: « disait mon papa », qui fait de ce passage un discours indirect libre, mais qui dans la perspective narrative du texte dédouble l'énonciation et représente le lien mémoriel qu'établit Marie-Sophie entre le passé et le présent. Omettre l'incise, c'est faire l'impasse sur un des préceptes des écrivains de la créolité, pour qui il s'agit de reconstruire à partir "des brumes de mémoire, des pans de souvenirs" une histoire jusqu'ici niée et refoulée. Métaphoriquement parlant Marie-Sophie est la mémoire vivante de l'expérience collective que fut l'esclavage et on ne peut, sans courir le risque de dénaturer les objectifs de l'auteur, ignorer les indices textuels qui révèlent cette expérience au détour de chaque phrase. Pour en finir avec ce passage notons l'entorse faite au rythme dans la dernière phrase du passage qui sépare en anglais la proposition principale de sa subordonnée.

Pour conclure sur la poécité du texte, citons le passage qui clôt la table première du roman, "Amour grillée/ *Barbecued Love*" et annonce l'assaut de l'En-ville de Fort-de-France après l'éruption de la Montagne pelée:

Mon Esternome dut fuir l'amour de sa vie. Il l'avait trop follement cherchée dans les ruines: sa douleur l'avait vouée aux errances zombies. Il ramassa son corps et ses outils de pêche. Mais ce ne sont pas les mornes qui l'attirèrent. Là haut flottaient encore des souvenirs de bonheur. Ce fut, une fois encore, l'En-ville qui le cueillit. Cette fois je sus laquelle puisque j'allais y naître. Alors je lui disais: tu as pris ce vapeur qui chaque jour du Bondieu quittait l'En-ville perdu. Le capitaine te connaissant, n'a pas voulu d'argent. Je te vois assis sur un bordage du pont, parmi les marchandises, faisant comme ceux qui répudièrent Saint-Pierre fascinée par sa mort. Avec toi, ceux-là suscitèrent l'élan d'un assaut sur Fort-de-France. (T: 176)



My Esternome had to flee this crazy love of his life. He had looked for her in the ruins too madly: pain had committed him to running into zombies. He picked himself up and his fishing gear. But the hills weren't what attracted him. Up there memories of happiness still floated. Once again, it was City that caught him up in its arms. This time I knew which city since I was going to be born there. So I would say to him: You took the steamer that left from the lost City on every day the good Lord made.

Since he knew you, the captain refused money. I see you sitting on the edge of the bridge among the merchandise, acting like those who'd foresworn Saint-Pierre which was still entranced by its death. Including you, they created the momentum for the leap to Fort-de-France. (tx: 157)

Avant de nous lancer dans l'analyse, soulignons le terrible contresens de la deuxième phrase qui révèle un manque d'attention au détail: *pain had committed him to running into zombies*. Ici encore, la grammaire du texte aurait dû aider les traducteurs: le participe passé "vouée" est au féminin, l'objet du verbe est donc un féminin, ici le pronom tronqué "l'/la", c'est-à-dire Ninon, qui, ensevelie sous les décombres de Saint-Pierre, est transformée en zombie par la douleur d'Esternome. L'erreur est d'autant plus surprenante que quelques pages plus haut on peut lire: « Mais il se produisit quelque chose de pas bon. Ninon revint le voir, — mais en zombi et pour le tourmenter » (T:174). Au risque de paraphraser Berman, on peut dire qu'il ne s'agit pas de traduire des mots, mais un ensemble de mots qui assurent la cohérence du texte. Le zeugme qui suit: « il ramassa son corps et ses outils de pêche » est d'autant plus intéressant qu'il est construit sur une expression créole "ramasser son corps", "corps" servant à désigner son être, son soi, ce qui en français standard correspond à une pronominalisation du verbe. L'intérêt du passage ci-dessus toutefois tient au fait que c'est ici que Marie-Sophie prend le relais de son père en tant que témoin direct de la conquête de l'En-ville, Fort-de-France étant la ville où elle est née et où elle a mené son combat. La composition du passage n'est donc guère négligeable: il s'agit d'un discours direct que Marie-Sophie adresse à son père par lequel elle lui fait revivre son départ à bord du vapeur qui ralliait les deux villes. Cinq déictiques, " alors je lui disais", "tu as pris", "te connaissant", "je te vois", "avec toi", assurent la cohésion discursive du passage, et l'on peut difficilement justifier l'espace qui, dans la traduction, coupe en deux le récit de Marie-Sophie et, partant, brise le flot narratif et donc le rythme de la narration. Si stylistiquement parlant, ce choix est maladroit, sémantiquement, par contre, c'est beaucoup plus grave car cet énoncé réamorce le thème de la conquête de l'En-ville qui domine l'ensemble du roman et semble, du fait de ce hiatus, déconnecter le trajet de vie des deux personnages principaux. Passons rapidement ici encore sur la traduction littérale de "perdu" par *lost*, alors que le sens vieilli de "perdu" est "détruit", de "pont" par *bridge* là où on attendait "deck" ici puisqu'il s'agit du pont d'un navire, de *merchandise* où "goods" aurait mieux fait l'affaire, et arrêtons nous sur la métaphore de la conquête, thème central du roman, qu'illustre la dernière phrase: « Avec toi, ceux-là susciteront l'élan d'un bond vers Fort-de-France ». La maladresse de la traduction *Including you, they created the momentum for the leap for Fort-de-France*, efface totalement la portée symbolique et métaphorique de l'image annoncée à la ligne précédente: « je te vois

[...] faisant comme ceux qui répudièrent Saint-Pierre [...]], autrement dit, en abandonnant avec d'autres le lieu d'un désastre pour tenter de se reconstruire une vie ailleurs, l'expérience individuelle d'Esternome a valeur d'expérience collective, au même titre que celle de Marie-Sophie, comme elle l'explique: « Pour comprendre Texaco et l'élan de nos pères vers l'En-ville, il nous faudra remonter loin dans la lignée de ma propre famille car l'intelligence de la mémoire collective n'est que ma propre mémoire » (T: 44). Cette position annoncée dès le début du roman aurait dû éclairer nos traducteurs dans leur projet et aurait évité l'incroyable jargon de la phrase qui conclut la première partie de l'œuvre.

### **b) Ecriture ludique: ironie et humour.**

La langue de Chamoiseau, nous l'avons dit, est une construction littéraire par laquelle l'auteur donne libre cours aux mélanges de tons, de styles, de registres et bien sûr de langues, pour articuler au niveau de l'écriture l'ironie suprême d'une des conséquences imprévues de la colonisation à savoir le "détournement" d'une langue au profit d'une autre. En tant que phénomènes narratifs et discursifs, l'ironie et l'humour impliquent une prise de position spécifique du narrateur par rapport à son discours et de l'auteur par rapport à son texte, position qui, dans le cadre des auteurs de la créolité, est indissociable de la nécessité d'explorer les ressorts de l'imaginaire créole. En cela, nos auteurs en réinvestissant et sacralisant la parole populaire, s'inscrivent une fois de plus dans la lignée du conteur pour qui le rire constituait l'arme par excellence comme l'explique Chamoiseau: « le conteur créole a utilisé le rire, la moquerie, la dérision, enfin tout l'effort de la distanciation moqueuse — de manière exemplaire — et je ne peux que m'inscrire là-dedans » (2000:728). Si l'ironie en tant que dynamique du regard critique que porte Chamoiseau sur les relations entre passé et présent, mémoire et écriture, espace et temps, défait la transparence du réel, en tant que phénomène de langage elle illustre l'ambivalence du double héritage, déjà évoqué, et à ce titre peut se situer, comme le précise Philippe Hamon: « à tous les niveaux, (morphologique, typographique, rhétorique, syntaxique, rythmique, lexical), et à tous les endroits du texte » (1994:80). Dans *Texaco* l'ironie se manifeste d'abord, dans le renversement des attentes sociolinguistiques chez les personnages — Marie-Sophie la narratrice et "squatter extraordinaire", use de registres qui couvrent aussi bien le français recherché que le français local et le français familier, comme nous l'avons indiqué plus haut, tandis que Ti-Cirique, le Haïtien lettré, parle une langue si raffinée et

précieuse qu'elle frise délibérément le ridicule:« à écrire, l'on m'eût vu le crayon noble, pointant moult élégantes, de dignes messieurs, l'olympé du sentiment; l'on m'eût vu *Universel*, élevé à l'oxygène des horizons, exaltant un français plus français que celui des Français...(T:19). L'ironie se reconnaît également des juxtapositions aléatoires dont la pertinence ne se donne pas immédiatement, ainsi par exemple: des associations hybrides de termes “le fil-crin” (ligne pour pêcher), “son manger-macadam” (plat très épicé), “une langueur malcadi” (maladie, langueur diffuse), “bagage sentimental” (chose/ affaire de sentiment), “la secousse électrisa le monde” (électrisa les gens/ les personnes), des images incongrues: “depuis trois quarts de temps la mer n'accrochait aucune chance aux appâts” (T:21), “il enfilait tout cela comme des graines-job sur un fil de milans” (T:105) “les bougres prirent-disparaître comme des canards sans tête” (T:219), des unités saugrenues: “sa traînée était chabine-milâte, jaune-banane, jaune-citron et jaune-maracudja” (T: 332), et enfin des combinaisons hétérogènes: “la fin des haricots dans un canari de vagabonnagerie”(T:219),“les bans publiés précipitèrent Péloponèse dans les algè-bres du désespoir” (T:312). L'ironie et l'humour implicites dans ces quelques exemples sollicitent une participation active du lecteur francophone pour décoder et déconstruire l'écriture ludique de l'auteur. Pour le traducteur, la question du “comment traduire?” se pose avec d'autant plus d'acuité que la créativité lexicale de l'auteur est développée et que les jeux et sous-entendus langagiers engagent un contexte culturel et linguistique spécifiques car comme le propose M. Lederer:

La lisibilité d'un texte, l'intelligibilité d'un discours ne se définissent pas par les qualités intrinsèques de l'énoncé linguistique mais par la dialectique du discours et du sujet percevant [...] La fidélité au texte original exige que soient utilisés d'autres moyens linguistiques pour dire et faire comprendre la même chose» (1984: 47)

Faut-il alors, plutôt que de risquer l'illisibilité totale en transcodant, avoir recours à une traduction plus “libre”, c'est-à-dire déployer la même inventivité que l'auteur, inventer, créer des équivalences inédites pour essayer de reproduire les effets ironiques du texte cible, car toujours selon Lederer:« les affirmations de non-traductibilité reposent sur une confusion entre la langue (objet de description pour les linguistes) et l'emploi de cette langue par ceux qui l'utilisent» (1984: 47). C'est là la gageure que pose toute traduction mais plus spécifiquement celle

qu'impose la traduction de l'ironie, car pour pouvoir fonctionner et éviter les anachronismes, il faut non seulement pouvoir reconnaître les 'effets de langue' et les 'formes nouvelles' utilisés dans l'original mais de plus avoir une connaissance des aspects civilisationnels inscrits dans la langue-cible. Dans le texte qui nous occupe, il faut se garder de minimiser l'énorme difficulté, pour ne pas dire le véritable obstacle, constitué par l'ingéniosité que déploie Chamoiseau à manipuler la langue pour déjouer et confondre les attentes du lecteur et, partant, ceux du traducteur. Sans vouloir examiner en détail tous les exemples cités ci-dessus, retenons toutefois ceux où la difficulté du texte source ressort dans la gaucherie du texte cible: "depuis trois quarts de temps la mer n'accrochait aucune chance aux appâts"(T: 21)/*three quarters of the hour the sea gives up nothing for the bait* (tx: 11), "il enfilait tout cela comme des graines-job sur un fil de milans"(T:105)/*he strung all of that together like Job-seeds on Milanese thread* (tx: 90), rappelons ici que "milan" signifie "rumeur" dans la langue antillaise, de même qu'il faut connaître le sens figuré de "la fin des haricots" pour éviter le non-sens parfait en traduisant "ce serait la fin des haricots dans un canari de vagabonnagerie"(T:219)/*it would be the end of delicate greens in a stew of vagabondagerie* (tx:199). Ces quelques exemples tentent d'illustrer la manière dont l'auteur, en superposant l'implicite des langues dont il dispose, les met en relation et déstabilise le sens acquis de la langue source et partant l'appréhension du texte par le lecteur. C'est ce que Chamoiseau appelle son petit "amusement personnel" lorsqu'il évoque ses principes d'écriture pour le bénéfice de sa traductrice, jugeant que la créolisation du langage réside d'abord dans sa structure, dans sa syntaxe et que si le côté apparent de son écriture déroute, c'est parce qu'il est impossible d'exprimer:« la vérité d'une culture donc d'un pays sans opacité. A la limite, les deux vont ensemble, vérité-opacité» (1992:1). Pour illustrer le jeu de l'opacité, citons la description de la sortie en mer d'Iréné, le pêcheur de requin, au tout début du roman, où l'ironie se fait aux dépens du lecteur qui croit comprendre en fonction du contexte mais n'y parvient pas vraiment car les expressions et les choisis sont colorés et ambigus à souhait :

Soudain, la ligne devint molle-molle. Alors qu'il macayait, un souvenir vieux de douze ans l'informa du danger. Vif, il entortilla sa ligne à l'une des planches de l'embarcation et enjoignit Joseph de se tenir. Une formidable secousse électrisa le monde. Le crin siffla comme un cristal. Le gommier se

mit à dériver plus vite qu'une eau sur la plume d'un canard. Joseph ébahi l'alentissait avec les rames. Cela dura quelques secondes puis s'arrêta comme alizé qui tombe. (T:22)

Suddenly the line became loose-loose. Then as he was mulling, a twelve-year old memory warned him of the danger. Swift, he wound his line around one of the planks of the wharf and told Joseph to hold on. A tremendous quake jolted the world. The horsehair whistled like a crystal. The canoe began to glide faster than water off a duck's back. Joseph, astonished, held it back with the oars. This lasted a few seconds and then everything came to a standstill like an alizé\*which suddenly dies. (tx:12)

Le redoublement de l'adjectif "molle-molle" peut passer pour un trait stylistique alors que, comme nous l'avons vu, il s'agit de la marque oralisée de l'em-phase. La virgule après "soudain", omise dans la traduction, détache l'adverbe et focalise l'attention du lecteur sur le caractère exceptionnel des événements qui vont suivre. Le verbe "macayer/ macailler", que le lecteur à l'exemple des traducteurs, peut interpréter comme "rêver ou rêvasser" attendu sa proximité au mot "souvenir" veut en fait dire "grignoter" (Telchid, 1997:110), et constitue un exemple de cette lecture à deux niveaux qu'impose ce type d'écriture. Les deux hommes, Iréné et Joseph, "un braille à locks" sont à bord de leur gommier en pleine mer aussi la traduction du mot "embarcation" par *wharf* surprend d'autant que plus loin le gommier se met à dériver soit "to drift" et non pas *to glide*. Le mot "monde" quant à lui s'il peut effectivement se traduire par *world* joue sur son double sens car il signifie aussi "personnes/ gens/ humains" (1997:121). La polysémie du mot profite au jeu langagier de Chamoiseau certes, mais reflète également la difficulté que pose la traduction en termes des choix à faire, car en sélectionnant *world* comment expliquer la phrase sinon par l'hyperbole, et comment surtout lier l'incident à la suite du passage? De même et de plus, le mot "crin" qui désigne la ligne de pêche, sens attesté dans le Robert (2001: tome 2) est totalement vidé de son signifié dans la traduction puisqu'il a été traduit par *horsehair* et *horsehair thread* (tx:12) respectivement qui ne connotent pas la même chose en anglais. L'image, qui par ailleurs est opaque pour le lecteur francophone car la comparaison avec un élément minéral semble reposer sur un bruit "le crin siffla comme un cristal", est d'autant plus obscure en anglais attendu, une fois de plus, l'approche mot-à-motiste des traducteurs:« the horsehair

whistled like a crystal». S'il est vrai que pour Chamoiseau, c'est dans ces zones où les langues se rencontrent et se superposent que l'on peut le mieux illustrer ce que la rencontre avec l'Autre de la langue veut dire, il ne faut pas pour autant sacrifier les images de l'auteur au nom d'une prétendue opacité de la langue source. Le mot "cristal" dans la langue locale signifie "bille" (Telchid, 1997: 54) et l'usage de l'article indéfini aurait pu attirer l'attention des traducteurs sur la dérivation de sens de même que "siffler" s'il peut effectivement suggérer un bruit, représente également un mouvement car Telchid propose l'équivalent: "pren-dre vol" (:163). La formidable secousse rompt la ligne qui en se détachant de l'appât cause la dérive de la barque, comme l'explique la phrase suivante. On ne peut sous-estimer la difficulté que pose ce type de syntagme pour un traducteur car si le lecteur francophone peut estimer avoir compris le texte par une relation de cause à effet établie à partir des deux segments qui encadrent la phrase, pour le lecteur anglophone, par contre c'est le passage tout entier qui fait problème. "Dériver" n'est pas *to glide*, mais *to drift* et attendu la comparaison avec l'oiseau on pourrait accepter *to slide* et "alentir" ne veut pas dire *to hold back* mais est une variation sur "ralentir" et peut se comprendre par opposition à l'adjectif "vite" qui précède. «Everything came to a standstill» est un étouffement qui ralentit le rythme de la phrase d'autant que le renvoi au glossaire pour expliquer le terme "alizé", qui dans le français local veut dire "vent", ou "trade wind" en anglais défait l'aspect exceptionnel de l'événement recherché par l'auteur. Pour en finir avec l'aspect ludique de l'écriture chamoisienne citons encore le passage qui conclut "l'Annon-ciation" où Marie-Sophie évoque sa toute première rencontre avec l'urbaniste chargé de raser le quartier qu'elle a fondé, dans lequel, une fois encore, le manque d'attention aux détails gomme le caractère ironique du passage et le ton tragi-comique adopté par l'auteur. On pourrait s'attarder ici encore sur le choix du mot *quarter* pour traduire "quartier" là où *district* aurait été plus approprié, d'autant que l'effet cocasse recherché par l'auteur lorsqu'il décrit l'objectif de la mairie moderniste qui veut détruire les quartiers populaires pour les « civiliser en clapiers d'a-chélèmes» (T: 20) a été totalement perdu, les traducteurs ayant fait l'impasse ici sur le mot "clapier" qui servait dans la langue populaire imagée de la métropole à désigner les

HLM: *city council destroyed poor quarters to civilise them into stacks of projects* (tx:10) De même, le sentiment d'impuissance que ressent Marie-Sophie devant les ambitions d'une mairie moderniste, tient au clivage qui sépare le monde des deux protagonistes et l'insolite de leurs situations respectives est rendu par le ton légèrement pompeux décrivant les mérites du jeune urbaniste:

Le questionnant encore, j'appris que cet ange du malheur dont je ferai notre Christ préparait une thèse d'urbanisme à l'institut de géographie de Paris IV, sous la direction du professeur Paul Claval, que pour l'instant il travaillait au service créé par la mairie moderniste afin de rationaliser son espace, penser son extension et conquérir les poches d'insalubrité qui le coiffaient d'une couronne d'épines. (T: 35)

Interrogating him again, I found out that this angel of doom whom I would make our Christ was preparing an urban planning thesis at the Institut de Géographie at the Paris Fourth District campus, under the direction of Professor Paul Claval, that for now he worked in the urban services bureau created by the modernizing city council that wanted him to rationalize space, and conquer the pockets of insalubrity which were a crown of thorns around it. (tx:26)

L'extrême maladresse de la traduction gâche l'effet visé: "Paris IV" est le nom officiel de la Sorbonne et non pas l'arrondissement dans lequel se situe l'université, "une thèse d'urbanisme" est *a thesis on urban planning*, "urbanisme" étant un complément du nom en français et non pas un déterminant, de la même façon que le service de la mairie moderniste serait plus justement traduit par *the office of the modernising city council in charge of...* Les problèmes de traduction que posent ce passage ne tiennent pas tant aux difficultés lexicales issues d'un "entre-deux langue", mais à l'usage ironique d'un "jargon" pseudo-administratif symbolisant le projet assimilationniste de la mairie, jargon et visée qu'il faut reconnaître pour traduire. Le rythme qui martèle, sous la forme d'infinitifs, la fin du passage et annonce, les diverses démarches qui gouvernent ce projet d'anéantissement: "rationaliser, penser et conquérir" trois moments, trois figures de pensée, qui façonnent la logique implacable de l'hégémonie d'un centre qui refuse de reconnaître les traces mémorielles inscrites dans l'espace de l'île. Cette structure syntaxique est importante et il fallait la conserver, car c'est ici et en réponse à ce discours rationaliste et cartésien, que Marie-Sophie décide, à l'image du conteur, d'engager son ultime combat pour sauver le lieu de mémoire qu'est *Texaco*:

J'avais soudain compris que c'était moi, autour de cette table et d'un pauvre rhum vieux, avec pour seule arme la persuasion de ma parole, qui devais mener seule — à mon âge — la décisive bataille pour la survie de Texaco. (T: 38)

### **3. Le traducteur face au texte.**

#### **a) Le projet de traduction.**

L'idée directrice de Berman est que toute traduction nécessite un projet, c'est-à-dire, une approche du texte source qui tienne compte des positions éthiques et esthétiques dans lequel s'inscrit l'original afin de permettre au lecteur du texte cible d'apprécier les pratiques scripturales déployées par l'auteur dans l'original:

Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée. Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois posées par l'œuvre à traduire. Ils n'ont nul besoin [...] d'être énoncés discursivement, et *a fortiori* théorisés» (1995: 76).

L'écriture postcoloniale chez nos auteurs, comme nous l'avons déjà évoqué, illustre les rapports de force à l'œuvre dans la société antillaise et, partant, contribue à façonner les paramètres d'une nouvelle identité littéraire. Cette écriture expérimentale implique, un travail de lecture de ce que Genette appelle "l'épi-texte", auquel nous avons déjà fait référence, car ces écrits qui "entourent et prolongent" le texte existent en renfort de l'œuvre et assure une lecture plus pertinente de l'œuvre. En situant l'écrivain par rapport à ses œuvres, à ses usages de la langue, à sa vision du monde, préfaces, postfaces, articles critiques, entrevues accordées, exégèses etc... devraient permettre au traducteur de cibler les zones problématiques où le monde du texte confronte celui du lecteur. Citons à titre d'exemple la position du personnage-scripteur, le "marqueur de paroles", adoptée par Chamoiseau dans *Texaco*, ainsi que dans d'autres de ses romans, qui fait de la narration un discours dédoublé mais ne cède pas néanmoins à la représentation mimétique de la diglosie sociale. Chamoiseau encode et transforme les modes narratifs et linguistiques de l'héritage oral, il met en avant, comme il l'indique lui-même, " toutes les solidarités et circulations collectives". Pour Hazaël-Massieux, Chamoiseau, pratique une "reconfiguration du français":

L'univers créole, inconnu du lecteur français de l'hexagone lui est livré par la



langue qui n'est ni du français (standard), ni du créole, mais une représentation du créole à travers un ensemble de miroirs (français standard, français parlé, créole, français régional) disposés comme un kaléidoscope d'où jaillissent à l'infini de nouvelles images, de nouveaux échos, repris et dispersés en perpétuelles formes baroques. (1998:120).

Il est donc impératif pour assurer le succès de la traduction de “baliser” le territoire sur lequel se déploie la langue source car, pour reprendre les mots de Berman: « traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant – qui ne lit pas de la sorte – est un traducteur déficient. On traduit avec des livres et pas seulement avec des dictionnaires » (1995:68). Dans cette optique, pour essayer de déterminer les bases sur lesquelles s'était élaboré le projet des traducteurs, je leur avais proposé un questionnaire (Appendice B) qui est resté sans réponse, et ce pour des raisons tout à fait indépendantes de leur volonté d'ailleurs. Leur seule référence à des lectures collatérales sont les trois ouvrages utilisés pour compiler leur glossaire, dont deux, *Two Years in the French West Indies* (L. Hearn, 1890), et *Le vocabulaire du parler créole de la Martinique* (E. Jourdain, 1956) sont des ouvrages d'amateurs qui font date, le troisième quoique plus récent, est centré sur une approche américaniste de la culture (*Dictionary of Afro-Latin American Civilization*, 1986). Il est donc impossible de savoir comment ni de quelle façon le projet de traduction a été conçu, mais on peut imaginer, sur les bases du commentaire de James Ferguson, que le parcours fut long et douloureux: « Chamoiseau's novel, *Texaco*, was awarded the prix Goncourt. The complexity of its linguistic form meant, however, that the translation into English, was dogged with problems and disagreements » (1997: 247). De même que des indices sur une approche à deux du travail de traduction aurait pu révéler une nouvelle stratégie recevable pour d'autres œuvres explorant une “poétique de la relation”. La traduction “multiple” est une expérience qui a été tentée par l'atelier de traduction du GERB (Groupe d'études et de recherches britanniques, Université de Bordeaux III) dans le cadre d'une traduction vers le français d'un texte en anglais créolisé de Olive Senior. Ce projet a regroupé plusieurs spécialistes et s'est construit, comme l'explique L. Rodriguez, autour d'une opération de balisage du texte, c'est-à-dire le repérage de détails linguistiques, syntaxiques en consultation avec des locuteurs natifs, avant de mettre au point quatre versions intermédiaires, en langues d'arrivée différentes: français standard, familier, régional et créole martiniquais: «

La lecture et la comparaison de ces traductions successives montrent le travail d'approche stylistique des traducteurs, et la mise en pratique de cet instrument multiple pour distinguer les régionalismes linguistiques des néologies de l'auteur, des créolismes personnels» (2000: 94). Ce qui revient à dire que l'espace de jeu de la traduction au niveau de textes postcoloniaux exige pour "faire passer" la créativité de l'auteur, un acte de lecture qui fait appel aux capacités du traducteur à reconnaître les déviances et les écarts de la langue source et à sa maîtrise des ressources de la langue cible pour la manipuler. L'échantillon d'interprétations malencontreuses ou erronées, de faux sens et de contresens dont nous n'avons donné que quelques exemples, donne à réfléchir sur l'acte de lecture et la connaissance de la langue source des traducteurs car sans pouvoir conserver une proximité maximale à l'original, le texte cible doit néanmoins rester cohérent et respecter les positions esthétiques de l'auteur. Dans leur postface les traducteurs espèrent avoir réussi dans leur tâche: « Incidentally, the fact that my husband, Val Vinokurov, an American who speaks almost no French, and I, a Franco-Haitian living in the United States for the past eight years, translated Chamoiseau together only helped us (we hope) rewrite the novel into an English at once supple and communicative of Chamoiseau's complex literary project (tx: 396).

L'enthousiasme à lui seul ne suffit pas pour entreprendre un projet d'une telle envergure et posant autant d'embûches, tant au niveau lexical que syntaxique et dont le but affiché est de se forger une identité littéraire à partir d'un usage conflictuel des langues en présence dans l'espace antillais. Chamoiseau on le sait, refuse la transparence et il l'indique très clairement dans sa lettre aux traducteurs: « Je ne sacrifie pas à la transparence (ni glossaire, ni notes de bas de page), qui à mon avis n'apporte rien du point de vue de l'esthétique littéraire [...] Mon usage du français se fait de manière totale [...] Je vais du français le plus ancien aux formules argotiques les plus contemporaines. Je me promène sur la totalité de la langue française, de son origine à aujourd'hui, tout est bon et tout est mis au service de l'effet littéraire» (Appendice A). Et c'est ici, que le bât blesse tout particulièrement car sans une connaissance parfaite des implicites de la langue et de la culture de départ, comment refaire le chemin parcouru par l'auteur et conserver cette part d'opacité fondamentale au projet de l'écrivain? Les mots de Glissant: « que jusqu'ici on avait trop laissé [les traductions] aux traducteurs seuls

et qu'il [fallait] y conduire les poètes» (1996:122), prennent ici tout leur sens.

Moya Jones, pour qui la lecture de *Texaco* en français avait posé problème, estime, dans sa critique de la traduction du roman, que la perception qu'ont les traducteurs d'avoir surtraduit *Texaco*, est déplacée: «The English version seems to be under-translated, if anything. Excessive footnotes jostle with those that are part of the text; translation is inconsistent and [...] it seems legitimate to question whether these translators, or any translators, are well placed to do the task that they are set» (2000: 12). S'il est vrai comme le dit M. Cronin que: «translators are, of course, readers and translations are written to be read» (1996: 239), il s'ensuit que les positions adoptées par les traducteurs engagent en termes d'éthique et poétique la lecture du roman dans la langue cible et leur présence dans le texte, estime encore M. Cronin:

Translators [...] are heavily dependent on the processes of projection and identification irrespective of the nature of the text (literary or non-literary). This margin of speculative play — greater or lesser depending on the nature of the text, the translator's linguistic and cultural competence and so on — guarantees the idiosyncratic trace of the translator, the impossibility of reducing him/her to an ideological cypher. (1995: 239)

Outre les reproches légitimes d'une défaillance linguistique que soulève une mise en parallèle des deux textes que nous avons analysés et dont nous avons offert quelques échantillons, l'impasse la plus grave et, à mon sens, la plus préjudiciable, est d'avoir négligé la problématique soulevée par les positions théoriques de l'écriture créolitaire et plus largement celles de la postcolonialité, dans laquelle s'inscrit *Texaco*. Miser sur une prétendue "lisibilité" du texte cible et l'avoir 'éclairci' pour un public américanophone, revient, ni plus ni moins qu'à trahir la rhétorique subversive qui fonde le roman et la portée de l'œuvre. Telle est pourtant la position affichée des traducteurs:

Have we then as translators betrayed the original book by actually making it readable when it can strike so many as opaque? We of course don't think so. Not only because any translated text is already a processed text, that is, a text necessarily digested by an intermediary reader who in turn becomes a writer, but also because despite the Babelian ambitions of *Texaco*, Chamoiseau meant for his book to be readable [...] Chamoiseau is serious about being read by all. That the basic matrix of his text is largely standard French is the most compelling testimony to this fact (tx: "Afterword": 393).

### **b) *Texaco*: réception critique de l'œuvre traduite.**

L'engouement pour les textes littéraires caribéens, toutes zones linguistiques confondues tient depuis le début des années quatre-vingts à la notoriété internationale de certains auteurs, dont les plus célèbres Walcott et Naipaul, remportèrent le Prix Nobel de littérature en 1992 et 2001 respectivement. La résonance de telles accolades a pour effet, d'une part, de "consacrer" l'auteur dans le monde de la littérature, lui assurant un retentissement considérable au-delà de ses frontières linguistiques, et d'autre part, de provoquer dans les médias, des exégèses d'allure et d'ampleur variables offrant aux maisons d'éditions, l'opportunité d'une très large diffusion, comme nous l'avons déjà dit. Ce fut aussi le cas pour Chamoiseau, grâce à l'article très remarqué et largement cité de Kundera dans *L'Infini* (1991, vol. 34), traduit par David Bellos la même année pour le *New York Review of Books*, dans lequel Kundera retrace l'émergence d'une nouvelle écriture franco-caribéenne, notant tout particulièrement la position et l'apport de Chamoiseau à la langue.

Le propos de cette section n'est pas de recenser les titres des auteurs caribéens francophones dont les écrits ont été traduits et diffusés dans les trente dernières années, travail déjà établi par Elizabeth A. Wilson (2003:177-187), mais d'analyser, la réception de la traduction anglo-américaine de *Texaco* dans la presse, suite à sa publication en 1997. Cette étape de la critique, n'est pas toujours aisée ni même possible selon Berman, car même si "la traduction a été *aperçue*", il faut savoir si elle a été évaluée, analysée, c'est-à-dire: « voir comment elle est *apparue* à la critique, aux critiques, et, en fonction de cette apparition, a été *jugée* et *présentée* au "public" » (1995: 96). Walcott, à l'occasion de la publication de *Texaco* en traduction, en propose une longue et très élogieuse critique dans le *New York Review of Books*, explicitant les ambitions stylistiques de l'auteur. En soulignant les difficultés et les paradoxes d'une écriture hybride et subversive en quête d'une identité, Walcott est amené à faire référence au travail de traduction, dont il reconnaît les "tourments": « one must glide, with the translation push over some discomforts and perils » (1998: 225) mais rassure le lecteur quant à l'exubérance et la poécité de la prose: « Let me reassure readers of the English translation that the prose of *Texaco* is based on a delight of the craft of writing, which supersedes translation, [...]. *Texaco* is garrelous because of its *oralité*, [...], a lan-

guage audibly aware of its melody, its pauses, and flourishes, its directions towards laughter even in tragedy» (: 226). Il émet toutefois, au fil de son article, plusieurs réserves quant au registre de langue choisi notamment pour rendre les métaphores qu'il juge excessives par endroits, mièvres à d'autres ou encore exagérément créoles. Le seul paragraphe qu'il consacre à la traduction elle-même porte sur le sentiment d'avoir entendu la voix de l'auteur et touché le ton de l'original:

The translation from the French and Creole, by Rose-Myriam Réjouis and Val Vinokurov, often has a stiffened colloquiality that makes the Creole passages a bit arch, reducing its *oralité*, but it moves with the exciting propulsion of the French original, again with an occasional Parnassian flourish which contradicts the sociology. Magic is difficult to translate, and the sybilline can sound ponderous, but the book could have not been so joyous without the obvious delight of the two collaborators and their determination to make *Texaco*, a gift. (232).

Cette critique de Walcott et son injonction, "You have to read this book" reproduite sur la couverture de l'édition poche (Granta, 1998), a donné le ton aux subséquentes critiques de l'œuvre en traduction. En témoigne les commentaires sélectifs qui paraissent au dos de couverture de *Solibo Magnificient* publié l'année suivante: «Chamoiseau is a writer of exceptional and original gifts, [and *Texaco* is] a stunning, sensuous, ribald, and riotous tale of Caribbean history. This book is a book that signals discovery!», «Soars and tumbles in effortless acrobatics; at times ribald, poetic, lyrical, and lewd, it dances across the page...», «an instant classic... there is a turn of phrase to be treasured on every page» (1998). Les internautes, de la même façon, choisissent d'ignorer les anachronismes de la langue cible pour se concentrer sur l'histoire, autrement dit sur le fond plutôt que la forme, comme le montre quelques commentaires sur le site amazon: "Excellent! Pure Oiseau de Cham", "An Historical Masterpiece", "Beautifully written and translated mosaic", "Oiseau de Cham sings of New History", "Great Caribbean Story" etc...Seule une voix annonce: «This book should be read in French [...] reading this book in English is like reading Faulkner or Joyce translated into French. Again, I wish to emphasize that the translator has done a good job...but the magic of the original pales in translation». (05/06/2010)

Marie-José N'Zengou-Tayo, déjà citée, s'est penchée quant à elle, sur la langue de Chamoiseau (1996) et la traduction anglaise de *Texaco* (2000) et comme nous l'avons préalablement noté, estime que la pratique stylistique d'une "étrangeté

créole” se présente au lecteur sous la forme d’une “variation sur un thème” à savoir une langue où la frontière entre l’étrange et le familier est extrêmement floue et fluide, et ce malgré la présence d’un substrat créole dans le roman:

De ce fait, il nous semble que Chamoiseau instaure un jeu entre le français et le créole, un (mé)tissage des deux langues entre les interstices desquels surgit sa propre écriture. Ce travail de l’écriture se ressent surtout au niveau des images, des comparaisons, des métaphores et d’autres figurent de style articulées sur des transformations linguistiques nées de la rencontre des deux langues. (1996:169).

Pour éviter les écueils que présente la langue littéraire de Chamoiseau, il faudrait, dans la perspective d’une retraduction du roman, envisager à l’instar des approches du GERB, passer par plusieurs stades traductifs pour permettre de faire des choix qui respectent la fonction, la valeur, la couleur que Chamoiseau donne à ses mots. N’Zengou-Tayo estime que le succès relatif de la traduction, tient au fait que le “bagage” littéraire des traducteurs les a aidé à faire une lecture critique de l’œuvre:« despite the many potential pitfalls and some occasional lapses, [...], the translation has been executed in the context of a department of literary and translation studies by a translator who is also a literature scholar» (2000: 91). Dans ses remerciements effectivement, Rose-Myriam Réjouis, mentionne les programmes d’études littéraires auxquels elle a participé et qui l’ont encouragée et éclairée dans son projet de traduction (Amherst College et Princeton University), ce qui conforte N’Zengou-Tayo dans son opinion:« By and large the translators’ text retains the ‘shape’ of the original as well as its structures and appropriate lexicon, although one would have suggested keeping “flamboyant”, in view of other references to trees» (2000: 94). Conclusion qui semble généreuse car tout au long de sa critique N’Zengou-Tayo détaille les confusions, les omissions, les faux sens, les contresens qui émaillent le texte de part en part sans parler des divergences entre le créole de l’original et son interprétation, autant de points que nous avons abordés plus haut. A la décharge des traducteurs N’Zengou-Tayo note que:

References to historical and cultural events and phenomena which occur frequently in the West Indian/Caribbean texts are particularly challenging for translators, especially as they could easily be missed [...] In these cases care must be taken to find references in francophone texts, which translate the reality [...]. The same is true of seemingly casual references to myths, legends, superstitions, customs, which belie a deeper underlying meaning or belief system [...] or physical characteristics» (2000: 98).

Pour pallier aux difficultés de traduction des ouvrages des aires caraïbes toutes langues confondues, N’Zengou-Tayo en vient à suggérer une politique éditoriale qui ferait intervenir des lecteurs/locuteurs “natifs” des régions concernées pour juger des mérites de la langue de traduction: « At a time when globalization, the Internet, and the New World order are shaping world culture [...] we would like to see a policy on the part of the publishing houses, which would consult readers from the Caribbean before publishing translations of works from the region » (2000:100), ce qui rejoint l’approche du GERB, évoquée précédemment. S’il est vrai que la langue de Chamoiseau est difficile, touffue, complexe, syncrétique, “baroque”, elle se déploie toutefois sur un cadre historique qui lui, a été documenté, archivé, commenté et est aisément accessible, pour peu que le traducteur se donne la peine de l’explorer afin de maintenir l’intégrité du texte dans la traduction. C’est ce qui constitue pour Berman, une éthique de la traduction. S’il est vrai par ailleurs, qu’une traduction reflète la manière donc le lecteur/traducteur a compris et interprété le texte source, comme le laissait entendre la citation de M. Cronin plus haut, la traduction peut alors devenir “un autre livre”, comme l’explique encore Moya Jones:

When a text is taken up by readers it has not postulated, then the text either becomes unreadable or else it becomes another book. This is the case here: *Texaco* in English has inevitably become another book. It is not unreadable though, because, for all the quibbling, the translators have largely fulfilled their remit and acted as guides to Chamoiseau’s writing and thereby to the Caribbean, opening them up and making them available to the foreign reader. This text will never be transparent though, because of the author’s project of deliberate opacity. What the translators have done, ultimately, is to give an interpretation of the baroque quality of the text and to transmit a certain idea of Caribbeanness. (2000: 66).

*Texaco* a remporté en 1998 le “Lewis Galantière Award” décerné par l’American Translation Association. Pour être éligible, en plus des deux copies de l’œuvre publiée, l’éditeur doit fournir dix pages de l’original et les pages correspondantes en traduction, critères qui peuvent paraître surprenants pour juger des mérites d’une traduction attendu qu’au-delà d’un texte c’est une œuvre qu’on traduit. Dans leur postface à *Texaco* les traducteurs décrivent leur position traductive en termes de fidélité à l’esprit et au projet d’écriture de l’auteur (tx: 396), et les trois critiques cités plus haut estiment eux aussi avoir ‘reconnu’ la prose

chatoyante de Chamoiseau à travers l'écriture traduisante de Réjouis et Vinokurov. Pour notre part, en fondant notre approche critique sur les préceptes d'éthique et de poétique proposés par Berman, la mise en parallèle des textes révèle un trop grand nombre de "défauts de traduction", qui ne rendent pas justice à l'original, voire le parodient. Loin d'être exemplaire, la traduction de *Texaco*, appelle une retraduction, et le but de toute "critique positive" est d'articuler les *principes* pour le faire: «il n'y a pas à proposer *un* nouveau projet, [...], ni à jouer aux donneurs de conseils, mais à préparer le plus rigoureusement possible l'espace de jeu de la retraduction» (1995: 97). C'est ce que nous espérons avoir fait.



## CHAPITRE V: 'LE MÉTIER À MÉTISER': L'ÉCRIVAIN AUTEUR ET TRADUCTEUR

### A. *Eau de Café* de Confiant: une écriture en liberté.

#### 1. « Heureusement, j'ai commencé par le créole »

##### a) Le parcours de l'écrivain.

Raphaël Confiant, linguiste chevronné, universitaire et traducteur, écrivain martiniquais prolixe, a commencé sa carrière de romancier en publiant des ouvrages en créole. Cinq ouvrages échelonnent son parcours d'auteur créolophone de 1979 à 1987 et cèdent la place à partir de 1988 à une très large production en français qui sera plusieurs fois couronnée de prix littéraires et autres distinctions, comme l'atteste sa documentation critique en ligne. Essayiste polémique, critique acerbe souvent controversé, co-signataire avec Bernabé et Chamoiseau de l'*Éloge de la créolité* (1989) puis de *Lettres créoles* (1991), son approche de la littérature est marquée elle aussi des buts affichés de la créolité, comme il l'explique à Paola Ghinelli:

Pour moi, l'œuvre littéraire vient d'abord, mais il s'agit aussi, au deuxième degré, de sauvegarder une mémoire, de la reconquérir. [...] La littérature doit servir à quelque chose. Nous, les Antillais, nous devons reconquérir notre mémoire, réécrire notre histoire, et la littérature participe de cette reconquête. (2005: 56).

S'il se dit "écrivain engagé au 'deuxième degré'" c'est parce que sa revendication identitaire au niveau esthétique se double d'un engagement historico-politique:

Je suis à la fois universitaire, journaliste, écrivain, politique, écologiste. Si je fais tout cela, c'est non pas par schizophrénie, mais parce que j'ai le sentiment qu'il faut se battre sur tous les fronts pour reconquérir notre identité menacée. Si j'étais européen, je serais un écrivain, tout simplement, mais là, j'ai une obligation morale de me battre sur tous les terrains. (2005: 57)

Confiant parle du "sentiment d'urgence" qu'il ressent devant la nécessité d'aborder par la littérature le concept de l'identité créole à travers la diversité d'un espace où les cultures du monde se sont côtoyées. Il pressent l'histoire et

culture de son île menacées de disparition et il évoque, dans son entrevue, la manière dont, dès l'enfance, il a été confronté à cette richesse culturelle et linguistique sur la distillerie de son grand-père: « J'avais le monde européen, le monde asiatique, le monde africain, dans un tout petit espace et j'entendais le latin, le tamoul, le créole, le français » (2005: 61). Confiant pose que la problématique de la langue et, partant, de l'écriture, en tant que ressorts de l'imaginaire, sont incontournables pour l'écrivain: « En quel lieu s'élabore la littérature antillaise? Sur quel terreau prend-elle appui? De quelle matrice jaillit-elle? » (1994: 171), et poursuit, en expliquant que pour lui, la recherche d'une écriture littéraire s'est posée non seulement en termes: « d'une béance à combler pour cesser d'être perpétuellement déportée d'elle-même », comme l'avait déjà noté Glissant, mais aussi en termes: « d'une confrontation entre deux langues, deux imaginaires, deux sémiotiques » » (1994: 172). En tant que “praticien de l'écriture”, Confiant constate que les deux langues en présence, ne parviennent ni l'une ni l'autre à satisfaire ses exigences de romancier:

Écrivant en créole, j'ai été confronté à cette difficulté d'exprimer la belleté des mornes et des ravines, le mystère de certains visages, faute d'outils pour le faire. Passé au français dix ans plus tard, j'ai eu la surprise de me retrouver confronté à un problème similaire, quoique dans des termes différents. (1994: 172/173).

Pour lui, l'absence de vocabulaire descriptif en créole teint au fait que le créole était au départ essentiellement une langue orale et rurale. On pourrait moduler cette réflexion et arguer que c'est l'absence d'une pratique écrite du créole qui l'a forcée dans cette forme d'autarcie, car le créole, comme nous l'avons indiqué (chapitre 2), est la langue des contes, des proverbes, des “titim” et en tant “texture mémorielle”, frappée de l'interdit “l'écrit”, ne s'est pas constituée en outil littéraire. Paradoxalement pour Confiant, le français, qui a derrière lui une longue tradition romanesque, ne peut servir à l'écrivain antillais pour évoquer son vécu quotidien car le discours européen traditionnel sur l'archipel caribéen est un discours exotisant et en conséquence: « Je me retrouve littéralement pris en otage, terrorisé au sens étymologique du terme, par le regard réifiant de l'Occident » (1994: 174). Lorsqu'il passe au français, la solution sera alors celle du compromis, celle des “solutions de traverse” qui l'avaient tant “chagriné” au départ chez Chamoiseau, comme il le confie à Perret:

Chamoiseau produit une œuvre talentueuse, passionnante, c'est absolument indéniable, mais sur la dépouille de notre propre langue car "il prit courir", s'il ravit le lecteur français, consacre la défaite irrémédiable de "I pwan kouri" [...] Pour la littérature et la langue française c'est un plus, mais pour nous Martiniquais, pour notre identité, est-ce que ça l'est aussi? (2001: 144).

Confiant s'est longuement exprimé sur son changement de cap linguistique et nous y reviendrons plus loin, mais en tant que signataire de l'*Éloge*, le passage du créole au français était en quelque sorte inévitable. D. Perret, déjà citée, comparant les positions langagières initiales de Chamoiseau et de Confiant cite l'anecdote selon laquelle Chamoiseau après le succès de *Chroniques* (1986), aurait vivement encouragé Confiant à écrire en français (2001:143-180). *Eau de café*, dont nous traitons ici, est le premier manuscrit 'français' de Confiant, mais devra attendre le succès remporté par *Le Nègre et l'amiral* (1988) avant d'être publié à son tour en 1991. C'est selon les mots de son auteur "un roman massivement créole":

J'ai écrit dix ans en créole mais je sentais que je ne donnais pas le meilleur de moi-même et puis un jour j'en ai eu marre et j'ai écrit *Eau de café*. Comme j'étais très nationaliste, c'était sans volonté de le publier parce que pour moi cela aurait été une trahison du créole, un coup de couteau dans le dos. (2001: 153).

L'expérience de l'écriture créole, précise-t-il lui aura été toutefois bénéfique, tant au niveau de la maîtrise d'un outil linguistique que de la construction d'un langage, attendu l'énorme investissement nécessaire pour arriver à composer dans une langue peu instrumentalisée, "peu maniable et moins affinée". C'est d'ailleurs le conseil qu'il dispense aux jeunes écrivains qu'il côtoie: «com-mencez par écrire en créole [...], exercez vous à la difficulté de cette langue, cela vous enrichira pour votre écriture en français» (2001:149). En dépit donc de ses premières critiques à l'encontre de l'écriture chamoisienne, Confiant, confronté au français, va vouloir, lui aussi "habiter" la langue littéraire, la manipuler et la façonner pour lui faire dire esthétiquement la réalité créole. Pour construire son langage, Confiant pousse le jeu plus loin que Chamoiseau, car au-delà de l'oralisation qu'il fait subir à la langue, il s'applique à 'remonter aux sources' c'est-à-dire aux formes aujourd'hui disparues de l'ancien français dialectal parlé par les premiers colons. En puisant ainsi dans les strates profondes de la langue il espère "toucher" à l'origine du créole et de cette façon moins le "trahir": «Ainsi, je fais renaître une

source oubliée du français, tout un lexique, tout un ensemble d'images qui se sont conservées dans le créole et que les Français d'aujourd'hui ont oubliées» explique-t-il à Francesca Torchi (2008:1). Sa langue est, de son propre aveu, une création toute personnelle, une invention, un montage dira-t-on puisque on y retrouve aussi bien des formes désuètes du lexique, des usages populaires de la langue, des emprunts au créole, de calques du créole, des inventions aussi, le tout sur un fond de discours oralisé:

Donc moi, quand j'écris en français, je fais ressortir les choses, et pas seulement au niveau du lexique. [...] Il s'agit d'un mélange, de procédés différents [...] non d'une littérature ethnographique. Une littérature ethnographique se contente de reproduire ce que les gens disent. Nous, nous inventons une langue [...] nous jouons avec les deux langues. (2008: 1).

Le concept de l'écriture comme jeu à partir de deux langues aussi historiquement sinon intimement liées que le français et le créole, comme nous l'avons déjà vu (chapitre 2), procure à l'auteur un double plaisir: «un plaisir littéraire et un plaisir linguistique que les écrivains qui nous ont précédés n'avaient pas, bloqués par la préoccupation du français standard de l'école» (2008:1). Et partant, il estime que le passage par l'écriture créole est indispensable à la formation de tout jeune auteur antillais, non pas par pure et simple adéquation aux principes de la créolité, «qui a dit ce qu'elle avait à dire», mais simplement en tant qu'exercice-même de création littéraire:

Quand on écrit en créole on doit construire l'outil et le roman en même temps. [...] Et quand je suis passé au français, j'ai vu la différence. Et heureusement que j'ai commencé par le créole. Je conseille à tout jeune écrivain de commencer par le créole, de passer par le créole pour magasiner l'imaginaire de la langue créole. (2008: 5)

### **b) La bicyclette et la Mercedes.**

Le titre de cette section reprend l'image utilisée par Confiant lui-même lors de l'entretien qu'il accorde au journal *Le Monde* (1992), où il décrit les outils linguistiques que représentent respectivement pour lui le créole et le français. La métaphore est pour le moins peu flatteuse pour ce qui est du créole mais le sentiment qu'elle reflète se fonde sur l'expérience de l'auteur lorsqu'il a franchi «le pas». Cette décision, au-delà de l'anecdote citée plus haut, il l'a maintes fois justifiée arguant d'une part, de s'être lassé de subir «la condescendance, le mépris

ou l'indifférence qui pèse sur les écrivains créolophones» (2001:147), et de vouloir, d'autre part, élargir son lectorat: « parce que d'habitude quand un livre est apprécié ici, c'est parce que Paris a d'abord applaudi» (2008:2). S'il reconnaît la nécessité d'écrire en créole, pour défendre sa langue, pour dire qu'elle existe et la soustraire aux risques de disparition, il reconnaît également, en tant qu'écrivain, les limitations que représente cette palette linguistique:

Quand j'ai écrit *Eau de café*, je soupçonne ou suppose que c'est par frustration devant le côté limité de l'outil que j'avais. Alors, comme j'avais développé une très forte affectivité devant cet outil qu'est le créole, que je l'aimais beaucoup, je persistais à l'utiliser. Mais la frustration devait être présente. Donc j'avais une espèce d'insatisfaction que j'ai été obligé de déverser quelque part. (2001:150)

Après être passé d'une langue orale sommaire à construire à une langue construite à déconstruire, Confiant n'envisage pas un retour imminent vers le créole: « je pense que ce sera aussi difficile que le gars à qui un jour on dit: “votre Mercedes, c'est très bien, mais maintenant il n'y a que des bicyclettes”» (2001:149). Au-delà de la confrontation des choix d'écriture qui s'offrent à l'écrivain antillais contemporain, la frustration de Confiant vient peut-être aussi de la fonction qu'il avait assignée au créole dans ses romans, à une époque où, lui et Bernabé cherchaient à développer et même forger une langue qui puisse servir à une écriture littéraire, comme il l'explique à Torchi: « Le combat que mènent ceux qui écrivent en créole, c'est d'essayer de faire une langue créole écrite désentravée de son oralité, alors que quand nous écrivons en français nous voulons au contraire y mettre de l'oralité: il s'agit d'un chemin en sens inverse.» (2008: 2). De même, lorsqu'il évoque dans ses entretiens avec Perret (2001), les dix années qui couvrent sa production créole et qu'il qualifie de “créolitaire”, (*Jik dèyè do Bondyé*, 1979, *Jou Baré*, 1981, *Bitako-a*, 1985, *Kôd Yann*, 1986, *Marisosé*, 1987 et plus récemment *Ora lavi: nyouz*, 1997), Confiant se dit s'être senti isolé et déçu par toutes les critiques à l'encontre de ses textes: « Quand j'étais à *Grif an tè*, je me sentais isolé en tant qu'auteur, ils disaient que c'était difficile ce que j'écrivais. Après ça, j'ai écrit des choses moins hard, *Kôd Yann*, le texte original est difficile, *Jik dèyè do bondyé* aussi» (151). Hazaël-Massieux, élaborant sur la place du créole dans le roman des années 90 aux Antilles (1995), estime qu'une des difficultés du passage de l'oral à l'écrit tient au fait que l'écrit pour être compris

du lecteur, se doit “de dire, de décrire, d’expliciter” alors qu’à l’oral “les connivences jouent un rôle important dans la compréhension des énoncés”:

L’écriture romanesque implique malgré tout de réduire l’implicite (faute de ne pas être compris) et donc de développer ce que nous avons appelé ailleurs une “langue de la distance”, dans laquelle, tout ce qui ne peut pas être dit par la situation de discours seule, les mimiques de celui qui parle, les attitudes des partenaires de l’interaction, etc. doit être obligatoirement explicité par des procédés linguistiques. (1995: 2).

On comprendra mieux alors le commentaire de Confiant sur les traductions en français de ses romans en créole: « Donc forcément, les traductions en français de mes romans créoles paraîtront plus frustrées que les romans directement écrits en français, même si c’est le même imaginaire. L’imaginaire paraîtra plus rétréci dans les romans créoles, c’est dû à un problème technique » (2001:149). En deçà du plaisir que Confiant trouve à déconstruire le français, l’élaboration linguistique constante qu’exigeait son écriture créole, le pousse dans sa pratique du français littéraire vers une exploration voire extrapolation des ressources de la langue qui, à la lecture, peuvent paraître arbitraires et artificielles mais qui sont la conclusion logique de sa démarche identitaire dans l’écriture: « Je n’ai pas pu utiliser le français tel qu’il était, parce que comme j’étais habitué à faire de l’inventivité lexicale en créole, fatalement, quand je suis passé au français, je n’ai pas pu me contenter de cet espèce de français que l’on m’avait appris » (2001:150). Hazaël-Massieux quant à elle pose la question pertinente de savoir si la fonction de cette langue est emblématique ou réelle:

Le créole, cette réalité quotidienne aux Antilles, parfois d’ailleurs “difficile” (difficile à assumer, difficile à manipuler, difficile à écrire...), est-il devenu un mythe pour les écrivains? Ils n’écrivent plus en créole, mais en français, “comme si c’était du créole”, ils écrivent dans un français qui voudrait faire illusion». (1995: 6).

Ces propos rejoignent précisément les positions de Confiant qui déclare que pour lui, personnellement:

Aucun compliment ne me touche davantage que lorsqu’un lecteur me déclare avoir eu la curieuse impression d’avoir lu du créole à travers mes livres en français. Je fais donc doublement plaisir: aux Français de l’hexagone parce qu’ils retrouvent une strate profonde et oubliée de leur propre langue; aux Créoles parce qu’ils ont le sentiment ou l’illusion de lire leur propre langue vernaculaire. (1994: 179/80)

Cet usage stylistique du créole servirait un double lectorat à ses yeux, et quel est le but ultime de la littérature, s'interroge Confiant, sinon de procurer du plaisir? Une fois sa notoriété d'écrivain "francophone" acquise, Confiant a traduit ou a fait traduire certaines de ses œuvres en français, et, c'est non sans fierté qu'il déclare dans un entretien à la presse locale, qu'il se souviendra toujours du bonheur et du choc qu'il a éprouvé en voyant un de ses ouvrages dans une vitrine du Quartier latin avec la mention "traduit du créole" sur la couverture: « J'en ai ressenti une immense fierté pour le créole qui ainsi se trouvait hissé au rang des langues les plus prestigieuses du monde» (Pye Pimanla: 2). La traduction, au-delà des cultures qu'elle fait découvrir, est aussi un moyen d'affirmer et d'asseoir l'existence d'une langue et de la faire rayonner hors de ses frontières, particulièrement s'il s'agit d'une "petite" langue comme le créole puisque *Marisosé*, un des premiers romans en créole de Confiant, autotraduit, a par la suite été traduit en anglais, allemand, italien et japonais, ce qui ne signifie pas pour autant, comme le note Hazaël-Massieux, que l'avenir des écrivains créoles soit assuré car:« il est peut-être encore hasardeux d'effectuer un choix définitif parmi les hypothèses qui sont disponibles pour expliquer les évolutions de la littérature aux Antilles» (1995:17).

A la question "pour qui écrivez-vous?" Confiant répond sans ambages à Ghinelli, qu'il a idéalement deux types de lecteurs en tête:« J'écris d'abord pour les Martiniquais; quand j'écris c'est eux que j'ai en tête. Mais j'écris aussi pour un lecteur virtuel mondial amoureux de la littérature. Je crois en une sorte de république des lettres à la française.» (2005: 63). Confiant estime en effet que le succès remporté en France par les écrivains francophones et notamment ceux de la créolité, ne tient pas tant à leur talent qu'au grand souffle d'air, à la bouffée d'oxygène, qu'ils apportent à la langue et l'écriture elle-même vu le dessèchement croissant du français:

La langue académique peut bien sûr nourrir une langue, mais cette dernière se nourrit tout aussi bien des variétés régionales ou des langues étrangères. Or, le français littéraire s'est barricadé [...] le lexique est toujours le même, il est toujours aussi restreint, aussi étroit, aussi parisiano-centré. [...] Je ne lis pas de littérature française d'ailleurs. Il n'y a rien à cannibaliser, là-bas, car ils sont en train de tuer et leur langue et leur littérature. (2005: 66/67)

Confiant, pour sa part, en émule de Balzac, toutes proportions gardées bien sûr, espère, en décrivant “la société dans son entier telle qu’elle est”, pour aboutir à une “Comédie Créole”.

## **2. « J’écris l’histoire des miens de colère rentrée ».**

### **a) Le roman d’un retour au pays créole.**

*Eau de Café*, nous l’avons signalé plus haut, est le premier roman que Confiant ait écrit et publié en français et sa sortie deux ans après l’*Éloge*, peut amener à y voir une illustration romanesque des principes de la créolité car le roman aborde la complexité socio-historique, “la mosaïque constitutive” du bourg de Grand-Anse à travers les rapports conflictuels de race, de langue et de pouvoir qui forment le quotidien de l’Antillais et constituent le terreau de la créolité: « Nous vivons ses inconforts comme mystère à accepter et à élucider, une tâche à accomplir et un édifice à habiter, un ferment pour l’imagination et un défi pour l’imagination » (1993:28). Cette tâche revient dans le roman au narrateur/auteur qui entreprend un retour au pays natal après une absence prolongée, « un nouveau baptême: celui du retour à céans » (272) dans l’espoir de résoudre d’une part le mystère qui entoure la vie et la mort d’Antilia, “la négresse à présages” qui a dominé son enfance, et tenter d’éclaircir d’autre part, « la haïssance des nègres de Grand-Anse pour leur mer » (168). C’est ainsi qu’aux souvenirs du narrateur vont se mêler et s’entremêler tout au long du récit, les anecdotes, les aventures, les “diableries” mais aussi les rêves et les désirs des villageois, toutes classes sociales et ethniques confondues. En ce sens, cette pléthore d’histoires cocasses, parfois grotesques et voire crues, ces différentes voix qui tissent la trame de la narration en font un roman “massivement créole” selon les mots de l’auteur lui-même, car ces récits sont étayés par le principe de l’oralité: « les langues orales ne développent pas une vision du réel logique, rationnelle, elles procèdent par accumulation et comparaison et circonvolution » (2001:151). D’où cette structure du roman sous forme de “cercles” qui défont la linéarité narrative, ce qui n’est pas sans rappeler *Texaco*, et nous entraînent à chaque fois dans une nouvelle spirale “d’histoires à dormir debout” qui tournent sur elles-mêmes et sont d’autant plus “carnavalesques” qu’elles sont embrumées de tafia. La réalité quotidienne « dans cette île



pourrie où l'on prenait tout, à commencer par la mort, à la rigoladerie» (65) nous sera présentée sous son aspect cocasse, insolite et tragi-comique à la fois, car à la fin du roman le jeune narrateur/auteur prend la décision de retourner en France au terme d'une quête qui n'aboutit pas:

Tous les nègres de Grand-Anse parlent pour eux-mêmes. Ils ruminent des rêves inaccomplis, broient des rancunes dont la cause est désormais obsolète, injurient la déveine qui accable le nègre depuis que la maudition a été jetée sur la tête des fils de Cham, formulent des proverbes inouïs dont leur descendance se rira. Ils savent qu'il n'existe pas de remède-guérit-tout à leur mal. Ils se savent enchaînés à jamais à leur mer. (EdC: 327)

L'aliénation fondamentale des Grand-Ansois à leur entour, ici la mer, à eux-mêmes et à leur langue explique aux yeux du narrateur l'impasse identitaire dans laquelle ils se trouvent: qu'il s'agisse de leur présence jamais pleinement assumée sur "ces lèches de terre qui portent nos vies" ou du préjudice racial qu'ils perpétuent, amène à douter de la "synthèse de races, de mœurs, de savoirs" évoquée par Glissant dans son *Discours* car:« la déveine, imposée d'en haut par les anciens maîtres et leur descendance, a transformé chacun d'entre-nous en un abîme de suspicions et de rancœurs contre son plus proche voisinage» (1981:281). C'est par référence au lieu d'origine et sur le mode de la caricature que Confiand dénonce l'antagonisme ethnique inhérent à la communauté de Grand-Anse. Ainsi par exemple, lorsque Eau de Café, excédée, hurle à son voisin de porte: « Hé, le nègre! J'ai assez supporté ton doum-doum-doum infernal. Si vous êtes un Africain, monsieur, tu n'avais qu'à le dire» (42), "Africain" sert d'insulte ici, de même que l'expression "nègre de Guinée" plus loin, est, elle aussi dépréciative, car elles désignent les esclaves issus de la deuxième vague de la Traite. De la même façon, l'usage d'un sobriquet "ethnique" pour désigner une personne, par exemple "la Syrie", surnom donné au père d'Ali Tanin:« une fois que les nègres se furent exténués à tenter de prononcer son nom» (79), ou "Congo" dans:« Honoré Congo ce nègre "si noir que bleu" selon l'expression gonflée de mésestime» (299) soulignent l'ostracisme larvé qui structure toutes les couches de la société créole: les coulis "des mangeurs-de-chien" qui:« ne se sentent bien que dans la crasserie» (220), les mulâtres moqués par les Noirs:« la mulâtraille avec ses pompes et ses œuvres» (222) et les Blancs, toujours craints pour leur férocité. Aux préjugés de couleur (mulâtresses, câpresses, négresses bleues, nègre-gros-sirop, chabins etc...)

s'ajoute celui de classe (Blancs-pays, Blancs-France, Blancs créoles, nègres, mulâtres, coulis) qui illustrent tous la présence sournoise de l'héritage colonial racial dans le psyché antillais ce qui surprend le jeune narrateur à son retour: « Ne reste pas là plus interloqué qu'un nègre-congo devant un verre d'orgeat. C'est ton peuple le seul que tu aies et tu te dois de l'accepter tel qu'il s'expose» (230) explique Thimoléon, et quelle meilleure arme que le rire pour accepter le réel et dire des situations insupportables: « car n'oublie pas que c'est le rire (entre autres) qui a fait de nous un seul peuple!» (229). C'est l'arme qu'utilise Confiant à travers son narrateur/auteur pour amortir la critique acerbe qu'il adresse à l'endroit de la société de Grand-Anse, un rire amer, qui, au-delà d'un réalisme grotesque à la Rabelais axé sur « notre lubricité naturelle de créoles» et « nos chanters paillards» (104), exploite l'humour, l'ironie, mais aussi le sarcasme et dénonce les injustices et les préjugés inhérents à la société martiniquaise. Ainsi par exemple, la dérision attachée aux autres langues et cultures: « De ce jour, tout un chacun apprit à parler l'Arabe puisqu'il suffisait de se racler le fond de la gorge et cracher à toute vitesse des sons gutturaux pour y parvenir. Hé, La Syrie! Ça va aujourd'hui? Acham falhad ichtijad boukhednaf Allah mahab-nahar!» (79), ou encore envers sa propre culture et sa propre langue à travers lesquelles les Antillais se haïssent: « cela nécessitait d'abord de maîtriser le français-France et non notre habituel baragouin teinté d'Afrique, qu'Honorat Congo surmonta [...] en décidant de parler la bouche pointue en croupion de poule. [...] Jeu neu comprends pas queu meussieur leu maire neu seu décudeu pas à me coopter au conseil munusupal» (301). L'ironie ici est à la fois comique et tragique puisqu'elle dénonce en creux le malaise identitaire qui travaille chaque Antillais dès qu'il confronte son devenir: « Antilia qui ne voulait porter que des robes-France, des chaussures-France, des anneaux-France, du vernis-à-ongles-France, décréta à tous ses soupirants [...] qu'elle ne céderait qu'à celui qui se prêterait à l'amour-France» (24). C'est sous le mode d'un sarcasme mordant toutefois que Confiant fustige le plus sévèrement cette communauté aliénée d'elle-même parce que tournée vers cette “mère-patrie” dont elle attend des miracles après avoir subi et survécu à ce que de Cassagnac: « ce grand couillon Blanc osseux, appelait la civilisation de la canne» (39). De même, la visite de Papa de Gaulle, vécue dans un délire général, dramatise de façon burlesque l'assimilation totale de ce peuple en attribuant au “géant à casquette”

des pouvoirs miraculeux: « On lui présentait des enfants pour qu'il leur touche le front et recoivent un peu de son intelligence. Des vieilles femmes lui baisaient les doigts dans l'espoir de recouvrer une seconde jeunesse» (268), « une bougresse enceinte jusqu'au yeux, hurla; “Bon Dieu, fais-moi accoucher là même, s'il te plaît”» (267) et jusqu'à Julien Thémistocle, le nègre-marron, qui se surprend à crier:« Dè Gôl, ou sé papa nou. Fè sa ou lé épi nou (De Gaulle tu es notre père! Fais ce que tu veux de nous!)”» (267) et dont la renommée fit le tour de l'île après que le Général lui eût longuement serré la main « avant de lui baigner l'accolade sous les flashes des photographes» (268). Quant à l'épisode de la Madone, accueillie dans l'île aux paroles de “Chez nous soyez Reine”, il rappelle sous forme de parodie la part jouée par l'Église pour subjuguier les Noirs et contrôler une population adonnée aux déviances religieuses et totalement irrédentiste:« La Vierge est arrivée à temps en Martinique. Sans elle, comment aurions nous pu raviver notre foi près toutes les turpitudes que l'Amiral Robert nous a faire subir? [...] Eh oui, pourquoi c'est le nègre, toujours le nègre, encore le nègre qui doit charroyer la peine du monde sur ses épaules, alors que le Blanc, lui, s'arrange pour passer par les mailles du filet? Aujourd'hui, je marche derrière la Madone et j'ai réappris toutes les prières chrétiennes» (148), explique “un bougre balafré” à la foule. Le vrai miracle tant espéré par tous, à savoir la libération du Noir des malédictions de l'histoire n'aura guère lieu toutefois, par contre le Syrien et mahométan Ali Tanin se convertira et se mettra « à prophétiser, bible en main, à la devanture de son magasin» (142). Ces formes d'idolâtrie populaire tournent à la farce quand suite à:« un flot de miracles plus stupéfiants les uns que les autres» (151) la Vierge du Grand Retour “reste de plâtre” devant la supplique pathétique de Major Bérard:« Madone, fais-moi blanc, je t'en prie! Baille-moi cette couleur blanche qui impose à tous la respectation et l'admiration!» (153).

La veine ludique qui sert à l'auteur pour décrire ces deux épisodes, le retour à la religion et le retour à la mère-patrie, souligne, en termes de conflit de cultures, le mal-être d'un peuple emprisonné de lui-même. Le narrateur qui est venu “pour trouver”, car comme chaque habitant, il est mû par “une imprévisible tourmente que l'on nomme le mal-caduc” repart déçu par sa quête “d'un improbable Graal” en pays créole et jette ses cahiers de notes et les lettres d'Antilia, que lui avait confiées sa marraine, dans un dalot mais se ravise et

retourne les récupérer. Ce doute et découragement trahissent aussi peut-être la position de Confiant lui-même quant au destin incertain de la créolité, ou l'avenir qui attend le romancier qui cherche à représenter dans ses œuvres une réalité anthropologique et partant, un nouveau modèle d'identité: « *Le monde est une bransloire pérenne*, telle est la pensée (de Montaigne) qui me traverse l'esprit, m'arrachant un sourire à deux franc-quatre sous » (331), conclut le jeune narrateur.

### **b) La langue du roman.**

Dans les cinq lettres qu'Antilia adresse à Emilien Bérard, instituteur et poète créole à ses heures, qui s'échelonnent de 1937-1977 et concluent chacun des six cercles du roman, elle trace la voie d'un affermissement identitaire par la littérature car prévient-elle, "chacun de nous s'épuise dans le dérisoire". Ce sentiment d'une dérive, d'une perte, ou: « quelque soit le nom que l'on pût bailler à ce sentiment de vide qui s'engouffrait dans la calebasse de nos têtes » (14), rejoint la situation qu'elle évoque dans sa dernière lettre quant au rapport de haine qu'entretient de l'Antillais avec sa langue:

*Ils nous ont démunis de ce que nous avions de plus précieux. Ils ont éventré notre langue avec une passion jubilante, ne nous laissant que des bribes, des fœtus de phrases et de jurons, tambours lugubrant du fin fond de nos veines. Ils ont étranglé la chaleur de ses sons dans l'armature de nos gosiers et il ne nous ont laissé que le dérisoire, l'infect, l'incestueux. Ils s'esbaudissent. Ils nous ont métamorphosé en bourreau de chaque mot, en contemporains satisfaits de notre propre dire et nous n'avons rien fait, rien dit. (EdC: 251)*

Pour Antilia le romancier doit reprendre cette langue créole et voir les virtualités que recèle "ce jargon néandertalien d'une grappe d'indigènes". L'inventivité linguistique de Confiant, qui confronte le lecteur dès les premières lignes de *Eau de Café*, s'affiche comme une volonté d'inscrire une réalité créole non exotisée dans l'écriture romanesque et de réconcilier l'Antillais à sa langue. Sa démarche se fait dans l'esprit de l'écriture rabelaisienne, comme le note H. Sagols:

L'auteur [...] adapte la stratégie de Rabelais à ses romans ancrés dans l'époque moderne. Grâce aux ressources langagières de l'ancien français [il] s'empare du patrimoine médiéval et régional pour enrichir ses textes, réunir des sommes linguistiques diversifiées, s'affranchir de rigidités conven-

tionnelles et inventer un monde esthétique aussi réaliste que fantasmé. (2004: 6).

De l'aveu de Confiant sa conception de l'écriture est celle d'une langue qui fonctionne avec tout son capital linguistique: « Je considère que tous les lexiques du français depuis que le français est français avec toutes ses variétés dialectales fait partie de mon capital et je refuse la notion d'archaïsme [...] Je peux prouver [l'existence de] tous les mots que j'utilise », déclare-t-il à D. Perret (2001:164). La difficulté que pose cette approche de la langue pour le lecteur, et partant pour le traducteur, est d'autant plus grande qu'elle fausse les présupposés de l'écriture créolisée chez Confiant, car, comme le note Bernabé: « Confiant crée un créolisme fictif fondé sur une reconstruction, grâce aux ressources de l'ancien français, d'un créole donné comme authentique, mais puisant en fait sa sève dans le seul artifice de l'écriture » (1992/93: 36). Ainsi, l'expression déjà citée, '*au beau-mitan*' qui passe dans l'esprit du lecteur pour un calque du créole alors qu'elle ne l'est pas.

Sans vouloir se lancer ici dans un inventaire exhaustif du vocabulaire du roman, ni vouloir dater ou valider les vocables utilisés, notons néanmoins quelques exemples de cette "remontée du temps" dans la langue: *ma couche* pour lit, *trépasser* pour mourir, *céans* pour ici, *bréhaïne* pour stérile, *grafignier* pour égratigner, *hallier* pour buisson, *quérir* pour chercher, *amarrer* pour attacher, *s'escamper* pour s'en aller, *belleté* pour beauté, *capistrelle* pour demoiselle, *déveine* pour malchance, *bailler* pour donner, *loqueter* pour fermer, *gîter* pour habiter, *charroyer* pour porter, *soliloquer* pour parler, *héler* pour appeler. Autant de mots et parfois de tournures *la maisoncèle de la mulâtresse*, *le puîné*, dont l'origine donnent au texte une couleur légèrement passée, désuète, mais qui n'arrêtent en rien l'appréhension de la phrase. Ce qui par contre "dérange" le lecteur et alourdit le texte est l'usage répété de termes préfixés ou suffixés dont la seule fonction est de souligner une certaine posture de Confiant vis-à-vis de la langue: « La conception qu'ont les Français de la langue française comme étant la langue du moment, dans laquelle ils vivent ne peut pas être la mienne » explique-t-il à Perret (2001:164) et, partant, on trouve *heureuseté*, *dérisoireté*, *mauvaiseté*, *belleté*, *hautaineté*, *sérieuseté*, *clairété*, *amicalité* soit des adjectifs suffixés en -té, des verbes substantivés en -ade: *frissonnades*, *tremblade*, *échappade*, *couillonades*, *bouleversade*, d'autres affixés en -ation: *respectation*, *émerveillement*,

*étourdition, dévergondation, emmerdation, chagrinaton, méprisaton, profitaton,* et sur le même principe on a aussi: *haïssance, désespérance, ennuyance, déshonorence, oubliance, habitudeance*. Un autre suffixe très productif est *-erie*: *raconterie, drivaille, vagabondagerie, menterie, mensongerie, couillonneries, macaqueries, rigoladerie, disputaillerie*, quoique ce dernier mot soit lui même déjà suffixé en *-aille*, marque de péjoration récurrente dans le texte: *négraille, truandaille, gueusaille, valetaille, garçonaille, quincaille*. Le suffixe en *-eur* et son féminin *-euse* pourrait servir à transcrire les formes créoles des mots sur le modèle de *gyobè/ djobeur*. On a ainsi: *bailleurs de sérénade, tafiauteurs, boissonniers, foutiniers, farandoleurs, assassineurs, fainéantiseurs, mendicants, et au féminin maquereuses, bondieuses* ou encore *fianceuse*. Quelle est la part d'invention, quelle est la part de mots attestés dans le dictionnaire, pour nous la question n'est pas là, d'autres l'ont explorée (Spear, 1992, Micaux, 1997, Sagols 2004), il s'agit plutôt de s'interroger sur les difficultés qu'une telle audace néologisante peut causer pour un traducteur car si l'on voit le lien entre *froid/ froidure/ enfroidurer, maudition/ mauditionner/ maudissement, parler/ déparler/ parlure* comment et par quels moyens faire passer ces déviations dans la langue cible, si l'on reprend les principes d'éthique et de poétique de Berman? Il y a chez Confiat un désir d'explorer mais aussi "d'exploser", pourrait-on dire, les limites la langue comme on peut le lire dans le dialogue suivant: « Arrête tes couillonneries! s'écria la boulangère. Couillonneries! fit, en haussant les épaules Dachine. Couillontises, ajouta quelqu'un. Couillonneries! trancha d'un ton définitif Major Thimoléon » (82). Mais les mots sans les images qu'ils véhiculent sont en quelque sorte orphelins comme le dit Sagols, et la richesse incontestée de la langue "chatoyante" du roman vient d'un style qui allie et manie divers jeux et registres de langue et diverses postures dans la langue pour essayer de traduire le réel et l'imaginaire qui fondent le magma de la créolité. Le jeu sur la langue chez Confiat peut faire l'effet d'une "exotisation" dans la mesure où des expressions du français populaire régional parsèment le texte: *vos critiques mordantes de fourmis-manioc; la méchanceté des mouches-à-miel; un chanter sirop-miel, les piqûres de bêtes-longues; une tralée de fers-de-lance; une voix de grage à manioc; j'ai dérivé en arrière tel un crabe-c'est-ma-faute; alors, mon vieux, prépare ton corps à une agonie de tortue-molocoye;* tandis que d'autres, intégrées

au détour d'une phrase procurent un effet de surprise voire même de pittoresque: *la malle à mauvais livres faillit être dépotlochée à la hache; elle dénicha un mulâtre compatissant [...] pour la mettre en case; ce nègre-là avait traversé un déchirement sans manman; il devait lui demander la permission s'il-te-plaît chaque fois qu'il voulait rendre visite à celle-ci; des mots vastes comme des savanes d'herbe-de-Guinée; sans cesser de fixer ton adversaire dans ses grains de coco-yeux*. Dans ce type de structure, et on pourrait en citer des centaines, l'image non seulement colore la phrase mais donne le sentiment d'un référent culturel autre, agrémenté parfois des créations originales de Confiant: *la nouvelle poudroya le bourg, rameutant les mères-maquernelles à leurs fenêtres, les fainéantiseurs et autres gratteurs de chique (27), on avait bourriqué depuis le devant jour [...] parce qu'on avait hâte de fuir ce soleil [...] qui nous déraillait sans pitié (98), ils te gardent une rancune-arrache-barbe puisqu'à leurs yeux tu as dérespecté leur vaillantise (238)*. Par contre, il y a des phrases qui, pour un non créolophone passent pour un calque du créole: *hop! La bamboche a bouclé sa course, le bal a rangé ses violons dans leurs sacs (116); j'avais si tellement espéré cet instant que j'ai calengé avant de l'embrasser [...] mes pensées avaient grand mal à se mettre les unes derrière les autres (242); maintenant retire tes pieds de ma case, vite! J'ai un lot de préparatifs sur mon compte (250); "tu ne prends pas la hauteur de mon manger?" s'inquiète Eau de Café (285)*, et forcent le lecteur à s'appuyer sur le contexte pour saisir les situations évoquées. Au-delà de la langue particulière et très personnelle que construit Confiant, et qui inclut comme chez Chamoiseau les constructions sérielles: *ses paroles avaient beau aller-courir-venir dans sa tête (87); il reprit sa course-courir (262); il est en train de tourner-virer sur lui-même (262)* et qui parfois forment des zeugmes: *les robes qu'il faudra rapiécer, rapiécer, rapiécer jusqu'à ce qu'elles deviennent toutes en fil et en rire (113)*, des emplois de spécificateurs créoles *une charge de temps, un paquet de jours, vitelement, en final de compte, à mesure-à-mesure* etc... on peut noter une autre caractéristique du style du roman à savoir le mélange des registres dans son usage du français: *son verbe monte, dégringole, puis remonte après moult glissades dans la chaleur qui s'apprête à nimber le bourg (205); ils ont foutu les camp d'ici, messieurs et dames, ils ont retiré leurs pieds un matin tels des malandrins (227); au finissement du siècle l'ire des autochtones s'affaiblit*

*sans s'estomper tout-à-faitement* (299). On pourrait aussi signaler d'autres caractéristiques de l'écriture narrative de *Confiant* comme l'usage d'onomatopées, de locutions figées, d'interjections assertives qui soulignent l'oralité du récit et participent au contraste stylistique recherché, de même, que le recours, assez minime d'ailleurs, au créole avec une traduction entre parenthèses ou encore l'usage de doublets rythmiques. Tous ces effets de style pour pertinents qu'ils soient font partie d'une appréhension de la langue qui dénonce en creux la difficulté de vivre un héritage linguistique comme l'indique le préambule au "Troisième cercle" dans le roman: « il existe désormais deux races dans ce pays-là: ceux qui persistent inexplicablement à bougonner dans la vieille langue coloniale née dans les sillons des champs de canne à sucre et ceux qui affichent une cravate différente à chaque sortie » (109). Ainsi voit-on, se donner en spectacle, le "Mussolinicule", maire de couleur au tempérament "verbiageux" qui: « après avoir gravi les marches du Panthéon de la gloire municipale [...] baillait à son peuple réuni la même plaidoirie ampoulée [...] mais personne n'avait jamais réussi à comprendre le sens d'une phrase entière dudit discours » (205), ou encore Honorat Congo, le coiffeur au français brodé, dont « le salon ne désemplassait pas: on venait de Fond d'Or et d'Ajoupa-Bouillon pour se faire coiffer par lui, [...], parce que l'on plairait à l'écoute de son beau français-France » (302). Face à ces hommes "à masques" qui ne savent que "jacquot-répéter", on trouve le mépris de soi qu'inflige la vie en diglossie: « D'ailleurs, les habitués du voyage se tenaient silencieux, comme si la présence du bourgeois leur paralysait la langue. Aucun d'eux ne voulait se risquer à cahoter le français pour devenir la risée d'autrui » (148). Cette forme d'aliénation par et dans la langue que ressent l'Antillais, est illustrée pour nous par les mots d'Emilien Bérard, l'instituteur du roman: « Quelle douleur de posséder une parlure maisonnière qui foucade jour et nuit contre l'enclos des habitations! » (33).

L'écriture de *Confiant*, colorée, imagée, plurielle illustre les particularités humaines et langagières du "laboratoire" historique et anthropologique que fut la Caraïbe et permet d'entrevoir les formes à venir des nouvelles identités multiples et mosaïques du monde de demain. Si le plaisir d'écrire se lit derrière chaque mot, qu'en est-il toutefois de la misère du traduire?



### 3. Le roman en traduction.

#### a) L'horizon de lecture.

Huit ans séparent la parution d'*Eau de Café* chez Grasset (1991) de la traduction en anglais de James Ferguson publiée chez Faber&Faber et c'est à ce jour l'unique traduction qui existe de ce roman. Pour un auteur aussi prolixe, ses œuvres sont relativement peu traduites bien qu'il signale qu'à sa connaissance, outre quelques traductions en anglais ou en italien: «deux de [ses] romans ont été traduits en grec, cinq en japonais» (2005: 68). Le problème tient sans doute au défi de lecture que pose la langue de ses romans et partant, à la position traductive à adopter devant une écriture où affleurent autant de strates stylistiques. Confiant indique dans son entretien qu'il est conscient des embûches que ses textes posent au traducteur et mais qu'une des difficultés tient au fait: «que tous ces gens ont été formés pour le français standard, donc c'est normal qu'ils aient des problèmes pour traduire la langue que j'utilise» (2005: 68). Il concède toutefois que ce ne sont pas les mots qu'il a inventés ou les néologismes qu'il a créés qui arrêtent les traducteurs dans leur démarche car “tout le monde peut voir que *dérisoireté* vient de *dérisoire*” mais les mots créoles: «tous mes traducteurs m'envoient des listes de mots créoles. Ils me demandent ce que signifie *chabin*, *câpresse* ... Il y en a même un qui ne comprenait pas l'*En ville*» (2005: 68), et les listes sont longues, ajoute-t-il. S'il est vrai que dans certains passages du roman, Confiant “force”, sous forme d'accumulations, la réalité matérielle de l'île: «j'ai du giraumon, de l'oignon-pays, de la barbadine, des ignames St Martin, des choux durs» (42); «j'ai rempli les salons des bourgeois de Grand-Anse [...] avec du coubaril, du gommier rouge, du zamana, du merisier » (287); l'enjeu de la traduction ne tient pas tant à ces termes pour lesquels il existe une équivalence dans la langue cible mais plutôt à la déviance, à la dérivation, à l'outrage, diraient certains, que Confiant fait subir au français lui-même. Cette langue “entre attachement et liberté”, comme la décrit Sagols (2004), est une langue “affranchie” dans tous les sens du terme puisque délibérément “vieillie”, comme nous l'avons indiqué plus haut, elle dénonce toutes les tensions et pulsions irrésolues au sein d'une communauté et d'une écriture dominées. Cette construction linguistique hybride et artificielle, comme le reconnaît l'auteur d'ailleurs, capte de l'intérieur les rythmes de l'imaginaire créole

et peut rappeler par sa forme celle d'un "atelier d'écriture". Le traducteur se voit donc confronté à un texte où existe une double altérité, ce qui lui impose des contraintes de lecture, et partant, problématise d'autant la position traductive à adopter. Car s'il est vrai, que toute écriture est *ipso facto* 'traduction', puisqu'on passe d'une vision formelle du monde à une vision particulière, l'usage ici de formes vieilles, rares ou archaïques du français reflétant l'héritage d'une langue exportée à un moment du temps et transformée par les tribulations de l'histoire, citons *musses*, *boucauts*, *boquitte*, *pétun*, *brehaigne*, font du discours "une figure de style" et transforme le "plaisir du texte", évoqué plus haut, en un laborieux exercice de lecture. A titre d'exemple, prenons quelques phrases qui jouent sur l'ambiguïté d'un mot: " ce chabin là, c'est un beau *nègre*" (114), "c'est la vie de *négresse* qui tient tête" (114), *nègre* et *négresse* ayant ici le sens local de "homme et femme" alors qu'ailleurs il prend le sens de Noir:« le nègre n'a-t-il pas déjà assez de défortune comme ça?» (156). De même que *bougre* et son féminin *bougresse* signifient "individu/ personne" dans l'usage local:« *le bougre* qui avait baillé l'alerte expliquait ...» (68), « je suis l'unique *bougresse* à l'oser» (95) alors qu'en français standard *bougre* désigne un rustre; il en va de même pour le mot *commère* qui selon Telchid désigne la mère ou la marraine d'un enfant (2003: 46), alors que son sens dans « l'abbé avec qui j'ai toujours été bonne *commère*» (97) suggère les bonnes relations, voire de l'amitié comme dans « ma bonne *commère* Man Léonce est morte» (111), alors qu'ailleurs il garde parfois son sens standard:« et maintenant? commentent *les commères* avec une méchanceté de mouches-à-miel» (175). Citons encore des expressions qui obligent une recherche lexicographique:« Thimoléon ne prit pas sa *hauteur*» (126), *hauteur* signifie importance ici, mais appréciation dans:« tu ne prends pas *la hauteur* de mon manger?» (285). Le mot *corps*, quand à lui, sert selon l'usage créole à former la forme réfléchie:« Myrtha avait tué *son corps* au Rubigine» (46), alors qu'il désigne un veillard dans sa forme composé:« les vieux-*corps* demeuraient incrédules»(61). Ces exemples pris au hasard, il y en aurait des centaines d'autres à citer, tentent d'illustrer les pièges que pose au traducteur l'ambiguïté lexicale et l'oblige à une lecture à double sens, ou comme le dit encore Confiant, à une multiplicité de lectures, comme il l'explique à Perret:« Un lecteur francophone non-antillais va faire une lecture, un lecteur antillais moyennement cultivé va faire

une lecture et le lecteur idéal, notre lecteur construit, je dirai, le lecteur que je vise, le lecteur antillais cultivé [une autre]» (2001:175). Rappelons ici, ce que nous avons déjà noté au chapitre 4, à savoir que dans l'optique bermanienne d'une critique de la traduction, la condition *sine qua non* du succès de la traduction repose sur une lecture "réussie" de l'original, c'est-à-dire, sur une lecture qui prend en charge d'une part la posture esthétique de l'écrivain et les stratégies d'écriture déployées pour y inscrire "l'étranger" (1999).

La problématique de lecture dans *Eau de Café* se pose avec d'autant plus d'acuité qu'il y a, comme nous l'avons signalé, une altérité interne cachée dans les mots du texte qui oblige le traducteur à saisir le texte "de l'intérieur", c'est-à-dire à occulter la pluralité linguistique inscrite dans l'écriture. Ce tissage transculturel ou "métissage narratif" qui nomme et traduit l'hybridité inhérente à la créolité chez Confiant, exige plus qu'une simple médiation de la part du traducteur s'il veut conserver dans la langue d'arrivée les rythmes et les échos, la singularité du texte source. Ces nouvelles écritures transculturelles et transnationales issues des "marges" linguistiques de la langue dominante, exigent une approche particulière du texte, comme l'explique Venuti dans "Translation as cultural politics": «The most urgent question facing the translator who possesses this knowledge is: what to do? Why and how do I translate?» (2010: 65-79). L'argument qu'il présente selon lequel la traduction est le site de rencontres multiples, d'un dialogue tant linguistique, culturel, qu'idéologique entre les cultures, oblige le traducteur, comme l'avait d'ailleurs déjà noté Berman (1999), à se positionner face au texte et à transgresser à son tour les limites de la langue: «The translator always exercises a choice concerning the degree and direction of the violence at work in his practice» (2010: 69). Dans cet esprit, et comme nous l'avons déjà signalé à propos de Chamoiseau, une connaissance solide et approfondie des faits de langue et de culture de la langue cible s'avère tout aussi indispensable que celle de la langue source, car si le traducteur veut "faire œuvre", il devra à son tour "habiter et conquérir" la langue d'arrivée pour explorer les ressources et les possibilités cachées que celle-ci recèle. Dans le cas d'une écriture délibérément "archaïsante", comme celle dont il est question ici, on peut encore citer Venuti qui rappelle, dans *The Translator's Invisibility*, les positions traductives dominantes, niant toute liberté au traducteur au nom des valeurs et normes recevables dans la culture

d'accueil, positions qu'il contraste avec les vues d'un Francis Newman, traducteur de l'Illiade au 19<sup>e</sup> siècle, qui lui préconisait au contraire de préserver l'esthétique du texte tout en maintenant sa légibilité: « hence he advocated an artificially constructed archaism, patched toge-ther without excessive regard for historical accuracy or consistency, producing an effect he called “quaint” as opposed to “grotesque”. And he made this verbal choice on various levels, in the lexicon, syntax, and prosody of his translation» (2008:102). Pour Venuti, de même qu'il y aurait un lecteur idéal qui lirait pour le plaisir que lui fournit la rencontre avec l'Autre du texte, il y aurait un traducteur idéal, qui traduirait pour le plaisir de négocier le passage, la frontière, entre Soi et les Autres et ce faisant, réfléchirait aux enjeux, voire redéfinirait les visées de la traduction. Au bonheur égoïste de la lecture se superposerait alors le désir altruiste de faire partager dans une langue autre, la rencontre esthétique du lecteur/ traducteur avec un texte et ainsi de le faire vivre hors de ses frontières culturelles et linguistiques tout en lui préservant son altérité constitutive. C'est le “vœu pieux” qui sous-tend toute l'entreprise traductive de Berman. Confiant pour sa part, avoue à Ghinelli, ne pas savoir si ses romans en traduction ont un large public à l'étranger:

Je ne m'y suis jamais intéressé, parce qu'un auteur traduit n'a aucun moyen de savoir si ses romans marchent bien en traduction, sauf si on lui envoie des articles, mais dans ce cas aussi, ce n'est jamais que l'opinion d'un journaliste. D'ailleurs, je me demande parfois si c'est bien traduit. Même dans les langues que je peux lire, je ne peux pas me prononcer, en anglais aussi, je m'interdis de le faire, sauf si je vois une erreur grossière (2005: 68).

#### **b) *Eau de Café* en traduction.**

L'horizon de lecture, tel que nous l'avons présenté, implique un horizon “traductif”, ou pour reprendre l'expression de Berman, un projet de traduction qui, dans le cadre d'œuvres hybrides, oblige le traducteur à envisager le texte source en termes de la dynamique linguistique et culturelle, voire politique, qui fonde l'esthétique de l'auteur, comme nous l'avons déjà dit. “Faire œuvre” revient ici à maintenir la tension et l'énergie inhérente à l'expression originale du texte en explorant et exposant les diverses ressources de la langue d'accueil:

Antilia haussait les épaules et, s'armant d'un large torchon, s'agenouillait pour essuyer les carreaux avec du crésyl.  
« Attention, monsieur l'abbé », bougonnait Antilia en effleurant de son torchon les bords des godillots noirs qu'il arborait de manière militaire, cela les

jours où elle affichait une humeur humaine, mais d'autres fois elle hurlait telle une harpie:« Baillez-moi de l'air! Allez, baillez-moi de l'air, mon bougre!» en éclaboussant partout avec l'eau de sa boquette. L'abbé s'enfuyait, sur la pointe des pieds, rouge de confusion et de concupiscence inassouvie.

« On n'ouvre pas la bouche comme ça sur un abbé », protestait Eau de Café. (EdC: 50/51)

La force du passage tient autant à la situation décrite qu'au paradoxe linguistique créé par "l'usage dialogique" d'un vocable archaïsant et parfois régional, allié à un français littéraire contemporain et incorporant à la dernière ligne un calque créole. Cette conjugaison de formes qui résonnent l'une par l'autre, ajoute à la difficulté de traduction, car, pour maintenir cette "couleur" et ce "souffle" de la langue, il faut entraîner et déplacer le lecteur du texte traduit hors des frontières qui lui sont familières. La traduction du passage que propose par Ferguson, bien que très agréable à lire, est à la fois plus neutre que l'original, puisqu'elle s'arrête sur le signifiant des mots au détriment de leur signifié, et est moins "enlevé" car la coupe introduite dans la deuxième phrase casse le rythme du passage:

Antilia shrugged and, taking a large cloth, got on her knees to wipe the floor tiles.

"Take care, Father," muttered Antilia as her cloth brushed against the side of his black boots which he sported in military style. Or that, at least, is what she would say, on those days that she was in half-human mood, but on others she would screech like a harpy: "Back off! Go on, back off man!" splattering all around with the water from her bucket. The priest would retreat on tiptoe, flushed with embarrassment and unfulfilled lust.

"That's no way to speak to a priest," complained Eau de Café. (37)

L'humeur fantasque d'Antilia, ses accès de colère, que souligne la longue circonstancielle qui sépare ses propos, est minimisé dans la version anglaise et enlève à l'impression d'énergie frustrée qui émane du personnage. De même, que *Back off* pour "baillez-moi de l'air" s'il privilégie le sens ne restitue pas pour autant "l'effet" de lecture et on peut arguer que d'autres solutions plus proches de l'unité de traduction auraient pu être envisagées ici. De même, le calque créole *on n'ouvre pas sa bouche comme ça sur un abbé* est complètement oblitéré dans sa reformulation alors qu'ici encore, en se focalisant sur le mot "bouche" il aurait été possible d'arriver à une solution qui reprenne l'agrammaticalité perçue du segment en français. Ces commentaires ne sont pas à prendre par voie de critique de la traduction de Ferguson, qui respecte dans son ensemble les visées scriptu-

rales de Confiant, ils tentent simplement de présenter les difficultés traductionnelles que présente une langue qui transgresse ses propres codes et partant, conteste la position normative l'écriture. Une transposition littérale des déviations de la langue source peut mener à une opacité de lecture maximale, insurmontable, comme nous l'avons vu avec *Texaco*, par contre une traduction basée sur le seul signifié peut, quant à elle, neutraliser et domestiquer "l'étranger" du texte. Pour Berman, comme nous l'avons noté, reproduire l'altérité d'un texte consiste à entrer dans le jeu linguistique de l'auteur et à "faire un travail initial sur la lettre" dans la perspective de préserver les traits saillants de l'original dans la traduction. (1999: 35/38).

Dans *Eau de Café* ce ne sont pas tant les archaïsmes qui posent problème pour la traduction que l'accumulation des formes néologisantes dont Confiant est si friand. Pour le traducteur cette caractéristique lexicale du texte impose une décision: ou les reproduire systématiquement là où ils apparaissent et risquer la déroute stylistique, ou les ignorer, et partant, "domestiquer" la traduction ou encore, et c'est ici le choix fait, semble-t-il, par Ferguson, les adapter là où leur reformulation maintient et la forme et l'effet de sens. Ainsi *a great grieffulness* (58); *serious acts of disrespectation* (66); *this fine orderation of things* (90); *the greatest scorffulness* (94); *the days of slavitude* (113), concilient plusieurs niveaux de langue et, partant, l'anglais se prête au jeu de l'auteur: « Ne t'imagines pas que c'est le bonheur, ce n'est pas ça du tout. D'ailleurs, elles ignorent superbement ce mot, préférant celui d'heureuseté (114)/ *But don't think it's contentment, it's nothing like that. In any case, they are proudly oblivious to that word, preferring happiment* (91). On peut arguer qu'il fallait ici que le traducteur trouve une solution à "heureuseté" puisque Confiant l'oppose à "bonheur", de même qu'il oppose plus loin "l'esclavage" et "l'estravail" (166) *slavery/ slaboury* (139) mais on peut arguer aussi que l'effet d'une adaptation ponctuelle n'en est que plus saisissant puisqu'ailleurs dans le roman le traducteur a préféré utiliser l'équivalent standard des formes dérivées utilisées par Confiant. Le mot "adaptation" est à prendre ici dans le sens d'une re-création, d'une ré-expression de la forme originale qui fouille et force les limites de la langue d'accueil sans toutefois la rendre inaccessible au lecteur. Une lecture parallèle des deux textes révèle une stratégie "d'adaptation sélective" particulièrement réussie dans l'un des passages

les plus cités du roman où, Ferguson à l'image du « nègre créole qui faute de connaître “sottise”, “bêtise”, “ânerie”, “connerie”, et consorts, entreprit de jouer sur la gamme des suffixes» (83), doit lui aussi jongler avec des dérivations possibles sur “couillon”: « Arrête tes couillonneries! s'écria la boulangère, Couillonneries! fit Dachine. Couillontises! ajouta quelqu'un. Couillonades trancha Thimoléon» (82) *'Stop talking such balls!' cried the baker's wife. 'Balder-dash!' said Dachine. 'Ballshishness!' somebody added. 'Ballocks' concluded Thimoléon* (66) de même que « mensonge, mensongerie, menterie et mentaison» (83), donnent *fib, fibbery, fibbishness, fibbicity* (67). L'adaptation ici suit la démarche créative de l'auteur puisqu'il s'agit à partir de la suffixation d'un lexème, d'explorer et de forcer la langue dans ses retranchements, dans son ultime altérité. Bien plus difficile à rendre et moins réussi au niveau de l'effet produit est la parodie de “l'accent d'en France” qu'adopte Honorat Congo, pour séduire Antilia: « Jeu neu comprends pas queu meussieu le maire neu seu décideu pas à meu coopter au conseil munusupal. Meutre Féqueunois et moi-meume sommes leu plus gros donateurs aux œuvres de la commune [...] N'eu ceu pas, cheur meussieu?» (301)/ *I cannot comprehend whay monsieur the Mayor has not resolved to co-opt mayself onto the town council. Maître Féquesnoy and I are after all the most generous donors to good works in the commune [...] Isn't that so, may dear sah?* (265). L'effet comique que produit la prononciation du “e”, généralement non voisé en français, représente un défi sur lequel bute le traducteur car la solution proposée constitue une déperdition d'effet de langue, le glissement de “y/ay” n'étant guère suffisant pour illustrer le pittoresque de l'accent du personnage et, en filigrane, l'insécurité linguistique issue du rapport hiérarchique des langues dans des sociétés dominées. L'adaptation passe mieux lorsqu'il s'agit de consonnes et notamment du fameux “r”, non prononcé par les Martiniquais comme l'illustre le discours du maire: « Fouançais, Fouançaises, chers compat'iotes, [...] ce chien de comminis' de Témistòk' n'a aucun respect pour not' fête nationale [...] Il défie le drapeau sacré de not'e mère pat'ie, la Fouance» (229)/ *Fwenchmen, Fwenchwomen, dear compatiots, [...] This communist swine Thémistok has no respect for our national celebrations [...] He insults the sacwed flag of our fatherland, Fouance* (197/198). On peut s'étonner que “fatherland” traduise ici “mère-patrie” vu que “motherland” en est l'équivalent, mais il s'agit sans doute d'un problème de cohérence interne

puisque que plus tard toute une symbolique va être liée à ce concept lors de la visite de “Papa de Gaulle” et que l’homophonie mer/mère n’existe pas en anglais. Dans ce même discours la verbosité du maire “qui est lui-même tout un poème” est ridiculisée par son usage de formes désuètes (estigmatiser/sieur) et d’imparfaits du subjonctif (procédassions/ expulsassions) qu’il réclame à grand cri au directeur d’école. Le problème posé n’était pas insurmontable ici non plus, car monsieur le maire, confus par un registre de langue aussi recherché, s’emmêle complètement dans son énoncé et “ il eût fallu que nous procédassions” devient “ il eût fallu que nous possédassions” etc... que le traducteur reprend en jouant sur l’homophonie entre “proceed et recede” (197/98).

De tous les ressorts du registre comique qu’utilise Confiant, la fantaisie verbale et tout particulièrement l’hyperbole l’emporte sur la parodie, l’humour ou encore la caricature, puisqu’elle est particulièrement associée à l’expression de la langue populaire et permet de mettre en relief diverses situations en intensifiant ou en accumulant les images:« La cathédrale fut emplie des drôlesses [...] des bat-de-la-geule [...] des boissonniers [...] des coquecidrouilles, des foutiniers et des farandoleurs de l’Ermitage [...] des assassineurs [...] bref de toute la truandaille et la chiennaille d’En ville (144)/ *The cathedral was filled with strumpets [...] big-mouths [...] boozers, wretches, wasters and wastrels from l’Ermitage, assassi-nators [...] in short all the rabble and riff-raff that Town has to offer* (120). Cet exemple parmi d’autres, propose par une débauche de termes, une vision peu élogieuse de la population urbaine venue acclamer l’arrivée de La Madone dans l’île et souligne en creux toute l’ironie qu’il y a dans la situation problématique d’une communauté qui cherche un salut exogène à elle-même. Il y a un autre aspect du roman, lié à cet usage de la langue populaire au premier degré, et qui est le caractère assez cru, pour ne pas dire grossier, de certains énoncés:« Je vais t’apprendre à ouvrir tes fesses à tous les nègres-vas-tu-viens-tu que le vent charrie par ici (51)/ *I am going to teach you to open your legs to every Tom, Dick and Harry that the wind blows this way* (40). C’est un trait de style délibéré chez l’auteur, qui selon ses propres termes cultive, comme il l’indique à Perret:« cet humour paysan, qui pour nos esprits peut paraître grossier» (2001:172). La traduction de l’énoncé ici mérite qu’on s’y arrête un moment puisqu’elle représente un cas d’adaptation classique, là où le *Tom, Dick and Harry* remplace les termes



d'une expression illustrant une réalité sociale et partant maintient l'effet de sens au détriment d'un effet de langue, *nègres* ici voulant dire 'individus' et non 'Noirs'. Par ailleurs, notons que le traducteur a su respecter l'usage ambigu de ce terme dans le roman: "ce chabin-là c'est un beau nègre! (114)/ *That chabin is a fine man!* (92)", "ça, c'est façon de nègre (: 24)/ *that's the black man's way* (11)", "les nègres-Guinée (126)/*the Guinea blacks* (103)" et de même pour le féminin du mot: "sa vieille négresse de mère (: 24)/ *his old negress of a mother* (: 12), "je suis une négresse chrétienne (120)/ *I am a Christian woman* (97), "les négresses bleu nuit de Morne Capot (290)/*the night blue black girls of the Morne Capot* ( 253)", quant à 'négrillon(s)' il est traduit par *little black boy(s)*. Par contre, ce qu'il est intéressant de noter c'est que là où le terme est utilisé péjorativement par Confiant, le traducteur a recours à des équivalents de sens en anglais: "Hé, le nègre, j'ai assez supporté ton doum-doum-doum infernal (41)/ *Hey nigger! I've had enough of your damned boom-boom-boom* (28)", "Vous pouvez rire bande de nègres! Thémistocle c'est le nom d'un grand Grec (259)/ *You can laugh, you bunch of uneducated niggers! Thémistocle is the name of a great Greek* ( 223)", "ces nègres attardés (240)/*these backward niggers* (207)", "tel un garnement nègre (284)/ *like a black scallywag* (246)". L'approche du traducteur est judicieuse puisque les termes traduits reflètent les différents usages du mot par les personnages eux-mêmes et, partant, inscrit la réalité sociale de l'original dans la culture d'accueil. La traduction dans son ensemble ne déroge pas à cet esprit d'altérité fondamentale qui anime le texte, l'effet de langue est maintenu même si parfois les adaptations ponctuelles restent sélectives. Mais c'est là précisément le problème: comment problématiser dans la langue d'accueil cette forme d'écriture polyphonique et plurielle, sans sacrifier l'image et toucher l'inintelligible? Citons à titre d'exemple, l'expression "monter en Galilée" qu'utilise Confiant à deux reprises dans le roman: « L'Abbé Michel vint tous les jours la confesser comme si elle risquait de monter en Galilée d'une minute à l'autre» (47)/ *Father Michel came every day to hear her confession as if she was in danger of breathing her last any minute* (34); « D'ailleurs, il y a longtemps qu'il est monté en Galilée (139) *In any case, he departed this world long ago* (116)». Qu'il s'agisse ici d'une tournure locale, d'un calque créole ou d'une création de l'auteur, peu importe, la traduction reprend le sens mais perd l'image et minimise l'effet de l'original. Il en

va de même pour d'autres tournures d'usage courant du parler local dont nous citons les plus marquées: *retirer/ démarrer ses pieds; prendre la hauteur de quelqu'un ou quelque chose; mettre quelqu'un en case*, que le traducteur a traduit différemment selon le sens de l'énoncé dans lequel elles figurent: « Maintenant retire tes pieds de ma case vite! J'ai un lot de préparatifs sur mon compte (250)/ *now, get yourself out of my house, quickly. I have many things to prepare* (215)», « Ils ont retiré leurs pieds un matin tels des malandrins (227)/ *They have just taken off one morning like a gang of vagabonds* (195)». L'effet de langue crée par "pied" en français est totalement perdu dans la traduction, il y a en fait un nivellement de la langue, une "domestication", le traducteur ayant à l'évidence renoncé à reformuler ou à adapter pour essayer de restituer la 'créolité' de l'expression. Il serait illusoire d'essayer de trouver une équivalence à "prendre la hauteur" qui restituerait en anglais les effets de langue car même en français, l'expression est opaque: 'Tu ne prends pas la hauteur de ton manger?' s'inquiète Eau de Café (285) "*Don't you like the food I make?*" asked an anxious EdC (247); "Thimo-léon ne prit pas sa hauteur (128)/ *Thimoléon ignored her* (104)", "Un homme se présenta et ne prit pas ma hauteur (111)/ *A man appeared and seemed not to notice me* (89)"; "La jeune femme ne prit même pas la hauteur de ce présent (76)/ *The young woman barely glanced at his present* (60)". L'anglais qui recourt à des modulations pour traduire, efface l'opacité de la tournure et il en résulte une transparence sémantique qui trahit la forme de l'original mais peut arguer qu'il est parfois impossible déplacer l'hybridité linguistique d'un texte sans mettre en jeu la lisibilité du texte d'arrivée. Le cas de notre dernier exemple est parlant: "mettre quelqu'un en case" signifie dans le contexte du roman "se mettre en ménage, emménager avec quelqu'un" et c'est bien ainsi que le traducteur l'a interprété quand il traduit: "Trois mois après qu'il a mis sa Passionise en case (99)/ *Three months after he set up home with Passionise* (80)"; "Quand elle entra en case avec ton père (176)/ *when she went to live with your father* (150)", "elle dénicha un mulâtre compatissant pour la mettre en case (77)/ *she unearthed an obliging mulatto [...] willing to put a roof over her head* (61)", mais, on le voit, il en a varié la traduction, selon non pas le contexte source mais en fonction des modalités de la langue d'accueil. Il s'agit ici de la restitution d'un sens plausible et non pas d'une adaptation traductive ce qui constitue un écart par rapport à la

dénotation mais aussi à la connotation de la tournure, car “mettre en case” représente en filigrane les rapports de pouvoir qui gèrent les relations amoureuses et dont l’origine remonte à la violence et à l’humiliation subies par les Noirs, et notamment les femmes, dans la société esclavagiste.

Les exemples sélectionnés ci-dessus, dans le but de problématiser les enjeux traductionnels que doit affronter un traducteur s’il veut “faire œuvre”, ne représentent qu’une infime partie d’un texte riche et coloré qui joue avec l’humour et l’ironie pour décrire une réalité somme toute tragique. En nous appuyant sur les critères d’éthique et de poétique proposés par Berman, on peut estimer que Confiant a été bien servi par son traducteur car la traduction anglaise sans être “exemplaire”, montre ce qu’une réflexion sur les visées qui ont présidé à l’écriture du roman et une connaissance solide de la langue d’accueil permettent d’accomplir. Bien qu’une lecture en “face-à-face” révèle des instances où le traducteur a primé la transparence là où une plus grande audace créatrice aurait permis une ré-expression plus originale du texte-source, il faut reconnaître avec Confiant que *Eau de Café* “ n’est pas un roman facile”.

## **B. VOICES FROM A DRUM: ÉCRITURE TRANDUCTIVE À DEUX VOIX.**

### **1. ‘Les îles sous le vent’: géographie littéraire.**

#### **a) Les fragments d’une mémoire.**

Les Antilles et plus généralement Les Caraïbes ont, de nos jours, “le vent en poupe” si l’on peut dire, puisqu’elles se présentent, tant aux yeux des historiens qu’à ceux des critiques littéraires (A. Benitez-Rojo 1996, M. Dash 1998, E. Glissant, 1981, B. Ashcroft 2009) comme l’un des sites de la modernité attendu la diversité et complexité de l’histoire qui les ont forgées. Cet arc d’îles, de peuples et de cultures, qui se déploie de la pointe de la Floride jusqu’à la côte du Vénézuéla, illustre à petite échelle les conflits identitaires et sociétaux auxquels sont confrontés de nos jours les sociétés contemporaines. Issues de l’acte colonial, séparées et unies à la fois par la mer, cette partie du monde et son histoire, basée sur l’exploitation de l’homme par l’homme, représentent les bouleversements géopolitiques qu’entraîne l’essor économique d’une région du monde. Dans la perspective antillaise, l’expansion du capitalisme européen a provoqué un

changement civilisationnel car de la confrontation entre colons et esclaves sont nées des langues et des cultures qui fondent une nouvelle forme d'identité. Pour M. Dash: « this other America, a metaphor for the human condition, characterized by unceasing change and creative discontinuity » (1998: 6), est d'autant plus incontournable dans ses apports que contrairement à d'autres territoires colonisés il n'existait là, selon le terme de Glissant, aucun "arrière-pays" culturel, ces îles ayant servi essentiellement de relais aux tribus indiennes qui sillonnaient le bassin des Caraïbes. Les termes "Antilles" et "Caraïbes" qui désignent indifféremment cette partie du monde, "Antilles" se subdivisant en "Petites et Grandes Antilles", soulignent la double appartenance de ces îles dans l'imaginaire humain: *ante-ilia* le prélude à la conquête du continent tant convoité et "Caraïbes" du nom de cette tribu indigène "sauvage et sanguinaire" qui circulait dans ce périmètre. Derrière la diversité perçue de langues, de races, de cultures, l'hétérogénéité constitutive des Caraïbes, analysée par Glissant en termes d'une "relation" (1981) et par Benitez-Rojo en termes d'une constante cachée mais répétée (1996), se profile une cohérence, qui repose sur la dynamique d'une identité plurielle et diffractée commune à tous, forgée, non pas en dépit de, mais à partir des paradoxes qui ont présidé à la genèse culturelle de ces îles. Les critiques et écrivains cités plus haut en sont venus d'ailleurs à poser la complexité socio-culturelle inhérente à l'archipel en termes d'une poétique du chaos, là où ordre et désordre ne fonctionneraient plus de façon anthithétique mais généreraient chacun des phénomènes aux effets imprévisibles mais néanmoins similaires, attestant la complexité et l'imaginaire du monde moderne, comme l'explique Walcott dans son Discours de Stockholm:

The stripped man is driven back to that self-astonishing, elemental force, his mind. That is the basis of the Antillean experience, that shipwreck of fragments, these echoes, these shards of a huge tribal vocabulary, these partially remembered customs, and they are not decayed but strong.» (1992: 3)

Les métaphores d'identités fragmentées, de violences subies, d'opacités contraintes, retracent en littérature l'émergence d'une culture en marge du système plantationnaire, une culture syncrétique à chaque île au départ, mais commune à tous dans ses formes et dans ses visées consistaient à contourner et à ruser afin de survivre. Pour Walcott la position et la responsabilité de l'écrivain antillais doit être de contribuer à la reconstitution d'une mémoire

partagée:« Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming synonym of pieces broken off from the original continent» (1992: 2). La fragmentation elle même devient ainsi lieu de cohésion et de mémoire, et l’histoire des rapports entre maîtres et esclaves le patrimoine culturel commun des îles franco-, anglo- ou encore hispano-phones, comme le note Ferguson:

But alongside the so-called ‘balkanization of the Caribbean, are its common characteristics and concerns. Recurring and unifying themes run through its history: conquest, slavery, the plantation economy, emancipation, migration and, most recently, the almost universal advent of tourism. The common strands have touched almost all of the Caribbean, providing its different peoples with shared experience and awareness which can transcend linguistic boundaries. In areas as diverse as architecture and food, religion and family life, the Caribbean islands have a common identity which is equally reflected in its literature. (1997:x).

La littérature à laquelle fait allusion Ferguson, est celle-là même que Glissant désignait dans son *Discours antillais* comme faisant “irruption dans la modernité” c’est-à-dire une littérature qui naît à elle même en l’absence de tradition littéraire autre que celle d’un centre et qui se construit, selon ses mots “au seul lieu où les problèmes nous guette” c’est-à-dire là où remémorisation et réappropriation de l’histoire fonctionnent en tant que vecteurs d’identité, comme le propose d’ailleurs poétiquement Walcott:« and the slowly travelling hand/ knows it returns to the port/ from which it must start» (Omeros: 291). L’écriture va devenir pour toute une pléthore d’écrivains caribéens, célèbres et moins célèbres, le lieu de la revendication d’une identité composite et ouverte. Ainsi de Cuba à Trinidad en passant par Haïti et la République Dominicaine et sans oublier les Barbades ni la Jamaïque, la Martinique où encore la Guadeloupe, cette myriade d’îles produit, dans ses langues respectives, et notamment à partir des années cinquante, une littérature qui n’a cessé de “se changer en s’échangeant sans se diluer”, écrit Glissant. Au centre de cet échange se trouve la traduction, traduction vers l’anglais surtout, de textes qui ont tenté de définir une nouvelle conception de l’identité caribéenne (Glissant, Benitez-Rojo, Dash) mais traduction de l’anglais ou de l’espagnol vers le français également d’œuvres phares de cette partie du monde. Les écrivains “consacrés” trouvent leur place dans les collections des grandes maisons d’éditions françaises (*Folio* et *collection Blanche* chez Gallimard

par exemple), sans distinction faite entre ces auteurs et les autres. On trouve par contre de petites maisons d'éditions, les Editions Dapper ou Actes Sud, qui elles se spécialisent dans la publication d'œuvres écrites où traduites en français par des écrivains non Européens et dont: « les voix révèlent une trace nouvelle et passionnante [et] inscrivent leurs écrits dans la réalité d'aujourd'hui, exprimant désormais, semble-t-il, moins l'appartenance à un groupe que des trajectoires singulières » annonce le préambule du catalogue des Editions Dapper Littérature. Citons à titre d'exemple, parmi de nombreux auteurs du continent africain dont Amos Tutuola, d'autres jeunes écrivains tels que Ananda Devi (Ile Maurice) romancière et traductrice, Vanessa Spence (Jamaïque), Ismith Khan (Trinidad), Alfred Alexandre (Martinique), Evelyne Trouillot (Haïti) et aussi le nom de Earl. G. Long, l'auteur Saint-Lucien qui nous occupe dans cette partie du chapitre. Des romans d'auteurs états-uniens moins connus figurent également au catalogue Dapper, l'ambition affichée de cette maison d'éditions étant de: « faire découvrir au plus grand nombre, grâce à des prix accessibles, des textes qui témoignent d'une littérature forte » (Préambule). Le format et l'apparence des ouvrages à la couverture haute en couleur attirent le regard lorsqu'on feuillette le catalogue et il est également intéressant de noter qu'à la suite du nom du traducteur mention est faite de la variété d'anglais dont il s'agit: « traduit de l'anglais (Sainte-Lucie) », par exemple ou encore « traduit de l'anglais (Afrique du Sud) » et peut-être plus surprenant « traduit de l'anglais (Etats-Unis) ». En reconnaissant la diversité des formes assumées ici par une langue ayant servi à établir une hégémonie coloniale, les éditeurs soulignent les capacités d'un idiome à se transformer au contact des langues et cultures vernaculaires, comme le note Ashcroft: « the most exciting feature of post-colonial writing has been the constant and varied demonstration of the way English *can be* used. This appropriation of language, this capacity to make it do a different cultural work from that of the colonizers, is metonymic of post-colonial cultures themselves » (2009: 4). Se référant à la poésie de E.K Brathwaite, Ashcroft estime, que parmi ces nouvelles formes d'appropriation d'une langue les Caraïbes présentent les formes les plus intéressantes: « the discovery we make in Brathwaite's poetry is that language is metonymic of the culture, that is, linguistic variation stands for cultural difference. This sets up what can be called a

‘metonymic gap’— the cultural gap formed when writers (in particular) transform English to the needs of their source culture» (2009:174).

C’est précisément cet espace, comme nous l’avons signalé ailleurs, que doit négocier le traducteur lorsqu’il aborde la traduction de ces langues ‘transformées’ ou ‘langue-nation’ selon le terme de Brathwaite, espace qui au-delà des périls qu’il présente, remet en jeu la notion même de traduction, comme le note encore Ashcroft lorsqu’il cite Sherry Simon:« In this case, translation can no longer be a single and definite enterprise of cultural transfer. Translation, it turns out, not only negotiates between languages, but comes to inhabit the space of language itself» (2009:161).

#### **b) Saint Lucia: ‘La belle Hélène des Tropiques’.**

Le corollaire de la malléabilité d’une langue n’est-il pas son instabilité voire même sa fragilité si l’on accepte qu’une langue évolue en fonction de l’usage qui en est fait par ses locuteurs? De même, une identité hybride comme celle des Caraïbes, où les langues et cultures européennes se sont transformées sous les effets d’un continuum créole, ne sont-elles pas menacées de nos jours par les activités de loisir que représente le tourisme? Ces îles paradisiaques, dont les paysages ont fourni au cours des siècles des récits de voyage invitant le lecteur européen à faire l’ultime expérience de l’exotisme des tropiques, sont aujourd’hui plus que jamais victimes de leur ciel éblouissant et de leur mer toujours bleue comme l’atteste le descriptif du guide touristique officiel de l’île:« St. Lucia is the sort of island that travellers to the Caribbean dream about — a small, lush tropical gem that is still relatively unknown. [...] The Atlantic Ocean kisses its eastern shore, while the beaches of the west coast owe their beauty to the calm Caribbean Sea.» (www.geographia.com/st-lucia). “ Là, tout n’est qu’ordre et beauté/ luxe, calme et volupté” déclamait Baudelaire invitant son lecteur à un “voyage” autre que celui qui, pour Walcott ou Brathwaite par exemple, connote le destin tragique de leurs ancêtres:« with the wind and the water/ the flesh and the flies, the whips and the fixed/ fear of pain in this chained welcoming port» (Brathwaite‘New World A-Comin’, *The Arrivants*). La petite île de St. Lucia (Sainte-Lucie), qui compte Walcott parmi l’un de ses plus illustres ressortissants, est à cet effet typique des transformations sociétales qui menacent l’intégrité des îles de l’archi-

pel des Antilles depuis l'essor du tourisme international, tant le relief volcanique et la végétation luxuriante invite au "dépaysement": « In natural beauty, St. Lucia seems like an island plucked from the South Pacific and set down in the Caribbean. Its dramatic twin coastal peaks, the Pitons soar 2,000 feet up from the sea, sheltering magnificent rain forests where wild orchids, giant ferns, and birds of paradise flourish » (Official tourist site). Ces pitons, que l'Unesco a déclaré faire partie du patrimoine de l'humanité en 2004, ont été à l'origine d'une querelle qui a divisé l'île après qu'ils furent cédés à un promoteur pour y construire un hôtel de luxe. Les romans de Earl G. Long, dont nous allons examiner plus loin une traduction, sont marqués par cette problématique d'un patrimoine à préserver et d'une identité à revendiquer non seulement en termes individuel, communautaire mais aussi collectif, comme le note encore Walcott:

In our tourist brochures the Caribbean is a blue pool into which the republic dangles the extended foot of Florida [...] This is how the islands from the shame of necessity sell themselves, this is the seasonal erosion of their identity, that high-pitched repetition of the same images which cannot distinguish one island from the other. There is a territory wider than this — wider than the limits made by the map of an island — which is the illimitable sea and what it remembers (1992: 7).

Les conséquences insidieuses d'un tourisme saisonnier qui mercantilise les atouts naturels et culturels des îles, fragilise non seulement leur équilibre écolo-gique mais également la perception qu'ont les habitants de leur culture, de leur histoire et de leur langue. Le personnage de Zaky dans *Voices from a Drum*, le roman de Earl Long, après des études supérieures à Londres, revient à son île et se voit chargé, en tant que fonctionnaire, d'un service visant à promouvoir les res-sources culturelles et historiques de l'île, comme il l'explique à son vieil ami Stephen: « I am cataloguing historical sites and evaluating their usefulness in the tourist industry. You know [...] showing the real country » (122). En exploitant les coutumes et traditions locales pour en faire un spectacle pour l'Autre, ces îles faussent et fossilisent l'authenticité de leur patrimoine culturel et se condamnent à une vision folklorique d'elles-mêmes et, partant, au statut de "tristes tropiques" pour ethnographes: « The Caribbean is not an idyll, not to its natives. They draw their working strength from it organically, like trees, like the sea almond or the spice laurel of the



heights. [...] A morning could come in which governments might ask what happened not merely to the forests and the bays but to a whole people», objecte Walcott dans son *Dicours de Stockhlom* (1992:7). C'est la sur-vie même d'une culture qui est en jeu ici car en misant sur les particularités externes de leur culture ces îles répondent à l'attente de l'Autre et insidieusement remettent en jeu l'intégrité de leur identité.

L'histoire de Sainte Lucie, de la décimation des Amerindiens qui y vivaient aux tractations des empires européens qui se la disputaient jusqu'à son acquisition en 1814 par l'Angleterre, suivie par l'émigration massive vers l'Europe après la deuxième guerre mondiale auquel s'ajoute l'impact sociétal du tourisme contemporain, est typique de l'histoire événementielle de cette partie du monde et constitue la fresque épique contre laquelle se déroule le roman de Earl Long, décrit comme suit par Ferguson: «it is a place where the villages are blessed with names like Patience and Repose; where two bays are called Great Hole and Little Hole; and where a peninsula, pointing forever across the Atlantic to Africa, is called Cinnamon. The people are gentle like the names they give to their small pieces of hillside and riverbank» (1997: 263). Au drame de l'érosion tranquille de l'identité et de la confrontation des valeurs que provoque le tourisme s'ajoute celui, plus brutal d'une diaspora en termes d'une dispersion des talents et des imaginations, comme le note un des personnages du roman: «I would tell you to leave the country, too. But if people like you leave, the country will lose what's left of its soul» (123). Le cas des diasporas caribéennes en termes de confrontation identitaire et d'intégration dans les pays d'accueil, a fait l'objet de nombreuses recherches, citons à titre d'exemple l'ouvrage édité par Mary Chamberlain (1998), mais pour notre propos il est plus pertinent de retenir ici, le rôle que s'assigne la littérature pour traduire l'expérience de "l'exil" qui colore la perception et la relation que l'immigrant a de son île au contact de la culture de réception. L'écriture va en effet constituer le moyen pour ces écrivains de négocier un "ici-là", c'est-à-dire d'explorer et d'expliciter l'ambivalence et la complexité d'un double héritage, en confrontant et en se confrontant à l'histoire de leur île: «Then the noun, the "Antilles" ripples like the brightening water, and the sound of the leaves, palm fronds, and birds are the sound of a fresh dialect, the native tongue» propose Walcott (1992:6). C'est peut-être, finalement, à travers sa littérature que les

Caraïbes confrontent le mieux l'aporie identitaire que pose et qu'a posé à divers degrés la double appartenance culturelle. C'est aussi la proposition que nous présente Earl Long dans son roman puisque l'auteur appartient à cette diaspora Sainte-Lucienne et fait suivre à Zaky, le personnage principal dans le second volet du roman, un parcours similaire au sien. Contrairement à l'auteur toutefois, Zaky, revient s'établir dans son île, non sans le sentiment d'être un étranger chez lui: «All those country people. All those colours. All those hands waving to call his attention. All that noise [...] The homecoming did not give Zaky the joy he had wanted [...] It would take him a year to overcome his nostalgia for London (108 /110). Ce retour du fils prodigue est le lieu d'une tension qui illustre le dilemme qui se pose à un individu ou à une communauté qui a vécu ou survécu dans un rapport de dépendance à un centre. Dans le cas des Caraïbes cette problématique est exacerbée par un héritage historique qu'il faut d'abord assumer comme le démontre l'intrigue du roman et le rappelle encore une fois Walcott: «For every poet it is always morning in the world. History a forgotten, insomniac night; History and elemental awe are always our early beginning, because the fate of poetry is to fall in love with the world, in spite of History» (1992: 6).

## **2. *Voices from a Drum*: présentation.**

### **a) Voix et images du roman.**

*Voices from a Drum* publié en 1996 par Longman est le deuxième roman d'un écrivain Saint-Lucien, Earl G. Long, établi aux Etats-Unis, après avoir poursuivi une formation en médecine tropicale à Londres. Ce roman qui retrace, au long de ses 152 pages, l'histoire de la colonisation de l'île et évoque les enjeux sociaux et idéologiques que présentent de nos jours une économie en crise, est aussi un roman de la mémoire. A l'exemple des autres auteurs de notre corpus, Earl Long entreprend de remonter le temps pour appréhender le dilemme que pose au personnage de Zaky, l'exploitation à des fins économiques des ressources naturelles de son village natal, comme lui explique le Ministre: «A couple of years ago, we had a proposal from a couple of investors who wanted to put several million dollars into a project at Rocher...your area. They wanted to harvest the *lauriers-cannelle* in the forests on Manuage, and especially around Tambour [...] They would put in roads ... schools... other

things. [...] We need your help on this one. And you won't regret it» (127). Outre la promesse voilée d'un gain personnel pour Zaky, cette partie du roman contraste une vue de l'île enfermée dans la pauvreté et le misérabilisme et les bénéfices à tirer d'un projet de développement qui dans son ambition détruirait l'essence et la mémoire des lieux: « 'You see the immortal trees down there?' Mabouya pointed to a grove of trees with blazing red flowers [...]. 'Well, that is where the old leaders of Tambour are buried. François, your ancestor; Entahso, my teacher; Maimouna, François' wife. And Sivien's ancestor is there too. If the government cuts a road to Tambour, they will dig up the old people's bones and throw them away. That is all I have got to say' » (136).

Le roman compte deux parties: la première relate l'arrivée d'un esclave dans une île, qui sans être explicitement nommée on devine être Ste-Lucie, et l'établissement d'un village de marrons dans les hauteurs; le deuxième volet inscrit l'intrigue du roman dans la période contemporaine en examinant les dilemmes que posent les perspectives de développement dans une société économiquement faible. L'originalité de ce récit toutefois est de présenter sous forme allégorique la rencontre de la culture caraïbe et africaine: l'esclave Nzo, jadis "maître-tambour des Pende", ayant fui sa plantation, est recueilli par une tribu indienne qui le nomme Entahso et lui laisse la vie sauve tant elle est impressionnée par les pouvoirs surnaturels et terrifiants de son tambour: « The small drum answered, first with a plaintive 'Mmmm...mmmm...mmmm,' then louder and louder, until their village was wrapped around with the noise of great winds roaring like the storm *Houracan* in his annual fury» (3). Au centre du roman et comme son titre l'indique, se trouve le tambour, métaphore par excellence de la voix de l'Afrique et de sa culture à jamais perdue mais jamais renoncée, et dont la présence spirituelle permet à la colonie de marrons de faire "le travail de deuil" nécessaire à sa survie et de repousser les agressions diverses dont la communauté est victime au cours de son histoire. Ainsi, l'image du tambour qui lie à la fois l'Afrique et la Caraïbe, le trauma d'un déracinement et celui d'un ré-enracinement, rapproche également les deux cultures dans leur destinée historique puisque, Mabouya, l'enfant Caraïbe, qui se prend d'amitié pour l'esclave sera le seul survivant de sa tribu et deviendra à son tour "maître-tambouyé":

Mabouya [...] took the drum between his knees and began murmuring to it; then he tapped gently with his finger tips until the villagers hear its voice [...] The drum called out and was answered by the wind sounds from the high trees [...] They heard the pleas of people running through the forests their cries muted by the thunder of Mabouya's drum. Voices came closer but no one came out of the forest. Even when the drummer's hands paused, the sound continued, echoing from the trees and rocks and hillsides. (76/77).

Le chant de la mort qu'appelle ici le tambour, fait surgir à travers "ses voix" la mémoire d'une agonie dont le spectre semble être présent dans l'espace naturel de l'île elle-même. Cette proximité soudaine et fulgurante des traces du passé qu'incarnent les pouvoirs magiques du tambour détenus depuis la nuit des temps par Mabouya, semble s'effriter et s'estomper lorsqu'à la fin du roman le maître du tambour ayant survécu plus de deux cents ans, s'embarque vers le large avec son instrument sans avoir léguer son art à aucun autre disciple. Mabouya qui tout au long du roman avait observé avec sérénité: « le présent avaler le passé, les cultes (africains, caraïbes, puis ceux de l'homme blanc), se mélanger, les existences défiler ...» (Dos de couverture/ Ed. Dapper), semble accepter qu'avec le retour de Zaky, et sa décision de refuser d'entériner les projets de destruction du village, il peut enfin rejoindre la voix qui l'appelle non sans avoir sauvé une dernière fois le village de la catastrophe: « The sound came like a great roar from the ground beneath them. The hills and the trees heaved as another immeasurable, overpowering noise flung people to the ground, wrenching firearms, machetes, stones and clubs from enfeebled hands. [...] They heard the pounding of massive feet blasting into the ground; and the thunder of voices that beat into their chests: 'François/ Hai! Entahso/ Hai! Sivien/ Hai! Ma-bou-ya/ Hai!' » (143).

Réalité, magie et mythe se conjuguent dans ce roman que l'auteur dédie à la mémoire des grands conteurs de son enfance, " to the memory of the grand heroes and storytellers of my childhood", affirmant par là sa filiation à une culture orale à l'exemple des auteurs de notre corpus, qui s'affirmaient être "*Paroles sous l'écriture*" et qui, rappelons-le, légitimisaient ainsi le rôle de la littérature dans la reconstruction de la mémoire et de l'histoire. La première partie du roman *Les voix du tambour* ne déroge en rien à cette exploration du passé: les premiers chapitres traitent successivement et assez succinctement de l'arrachement à l'Afrique à travers le récit rétrospectif de Dioub, victime des razzias d'Afrique,

puis de l'épreuve de sa traversée au cours de laquelle il rencontre Maimouna, sa future compagne, et enfin de sa mise en esclavage qui lui impose une nouvelle identité et fait de lui "François". Vient ensuite le récit de son marronnage puis sa rencontre avec Entahso et Mabouya et leur détermination à survivre dans les mornes au campement de Manuage ("*Mère des Nuages*"), qui deviendra plus tard Tambour. Sans être fêru d'histoire ni vouloir se lancer dans une comparaison exhaustive, notons néanmoins que les neuf premiers chapitres du roman reprennent sous une forme schématique les éléments marquants de l'histoire événementielle des îles des Caraïbes et plus particulièrement celle des Petites Antilles, puisque référence est faite à la décimation de la tribu de Mabouya: « we are a hard people. And if we cannot chase the invaders away, then we will die » (14), de même que les combats navals au large des îles des Saintes au chapitre 6 marquent les rivalités qui opposèrent les Français et les Anglais, sur mer et sur terre, pour s'approprier cette partie du monde: « at other times, he walked through old battlefields strewn with blue and red fragments of clothing, and the broken weapons of young men who had come [...] to claim the land of others by the facile expedient of planting flags on poles » (43). La fin de l'esclavage est évoquée elle aussi et avec elle la dispersion des esclaves dans les mornes ainsi que la fuite des derniers arrivés d'Afrique apportant avec eux: « the god *Ogun* came with them, as did his festivals of *Macumba* and *Kélé* » (47).

Si cette première partie traite de la rencontre de la culture indigène et africaine, l'homme blanc y apparaît aussi mais sous des traits peu favorables, sauf peut-être, l'Abbé Joubert qui, à la manière des premiers ethnographes-amateurs, est soucieux de préserver les rites et usages des villageois: « the priest made enquiries about the village and its inhabitants; how they had adopted new customs and foods and what they remembered of their original tribes, songs and ceremonies » (63). Il consigne également le nom des plantes indigènes avec leur nom caraïbe (88). Au centre de ce témoignage, retrouvé des générations après parmi les registres d'une église, figurent le tambour et sa légende ainsi que le nom de Mabouya, témoin, encore vivant, du passé de l'île et de son histoire. Les voix que ce tambour conjurent sont les chœurs conjugués de la mémoire de ceux qui survécurent à l'histoire d'un désastre, et acceptent d'assumer pleinement leur destin, comme le note Walcott: « I accept this archipelago of the Americas. I say to the

ancestor who sold me, and to the ancestor who bought me, I have no father, I want no such father [...] but to you, inwardly forgiven grandfathers, I, like the more honest of my race, give strange thanks» (1998: 64).

### **b) Langue et style de l'œuvre.**

L'histoire événementielle de Sainte-Lucie nous apprend que l'île, au départ une dépendance française puisqu'elle fut octroyée par Richelieu à la Compagnie des Indes Occidentales en 1642, changea de mains quatorze fois entre 1660 et 1814, comme le fait remarquer l'un des personnages du roman:« The changes in governance had made little difference to their lives except for the irritation of having to take orders in different languages every other year – or so it seemed» (44). La toponymie d'ailleurs garde la trace de l'histoire de l'île puisqu'on y trouve des noms de lieux aux résonances françaises, citons Castries, la capitale, ou encore Marigot, l'Anse de la Raye, Choiseul, particularité que respecte d'ailleurs Earl Long dans son roman:« [The] villages have names like Latanier, Amande, Mahôt and Laurier, that are also the names of the trees of the montane forests. One village bears a different name; it is called Tambour – which means drum » (Prologue). Il en va de même des plantations qui ont des noms français, *Principale*, *Maravelle*, *Printemps* et *Morne Douce* (33) et des esclaves dont les noms reflètent l'origine et la pratique des colons:« The priest gave the slaves new Christian names. Dioub became François» (30) et l'on a ainsi des Sivien, Baptiste, St Juste et Innocent. Dans la deuxième section du roman par contre, le passage à l'anglais et à sa forme créolisée est marqué par les noms des enfants d'Edouard et de Ti-Marie Charlotte:« They named the boy Zacharias [...] and he was immediately called Zaky; just as Matthew became Maffew, and Mark became Mack, Luke kept the simplicity of his given name, but John became Johnny-boy» (73). L'onomas-tique constitue, selon les termes de Berman, un “réseau langagier signifiant” et peut poser problème au niveau de la traduction, comme nous le verrons plus loin. Mais ce qu'il faut noter ici, c'est que si la langue officielle de Sainte-Lucie est l'anglais, la langue vernaculaire, pour des raisons historiques, est un créole à base lexicale française comme le note le narrateur du roman:« more runaways came in small canoes and rafts from the French colonies, bringing with them an African-

French creole that would become the language of the island» (47), et comme le fait remarquer Walcott: « When I met Chamoiseau we spoke in Créole. [...] there is a difference between Saint-Lucian and Martinican Creole which is just more than just in accent, but also in tone and even vocabulary [...] which may mean that St-Lucians speak, by the lights of Martiniquans, poor patois» (1997:7). Ici encore le roman est fidèle à “l’historique” des langues sur l’île, notant d’abord la variété des langues parlées par les captifs et leurs geôliers dans les baracons d’Afrique et à bord du bateau négrier: « Later in the day he heard the sound of iron locks being opened [...] then shouting in strange languages. Eventually someone spoke in Wolof» (27), puis l’apprentissage et l’usage du français par les premiers esclaves et dans le contexte spécifique du roman, des marrons: « His French had improved to the point where he understood almost everything overheard or addressed to him» (31), « François called out in Hausa, ‘are you runaways?’ ‘My name is Sivien ... and I am Ga,’ came the answer in strongly accented French» (34), et la co-existence de langues européennes et africaines comme semblerait le suggérer la soi-dite expertise linguistique de l’Abbé Joubert: « he rode into sight calling out greetings in French, English, Yoruba and KiSwahili» (58). Cette richesse et diversité linguistiques se sont perdues au fil des siècles comme le note Earl Long: « On the night of Ma Christophe’s death, Mabouya sang the Death Song that the African drummer had called from drum the day he wandered in Mabouya’s village. The mourners from the hills heard familiar sounds, but did not understand the words, even though it was once their language (77), et le créole qui en est issu, effleure à peine l’écriture du roman. La langue n’y est en effet marquée qu’au niveau de la représentation des réalités physiques de l’île c’est-à-dire au niveau des références à la flore, à la faune et au domaine du quotidien, il ne s’agit donc guère d’une écriture “habitée” par l’Autre de la langue, encore moins d’une mise en relation des cultures et des imaginaires à l’exemple de la prose nos auteurs créolitaires. Les mots empruntés au vernaculaire sont italisés dans le texte et passent au départ pour des mots d’origine caraïbe, puisqu’ils émanent de Mabouya, l’enfant indigène, et leur sens transparent dans le contexte peut se vérifier dans le glossaire à la fin de l’ouvrage: “the storm god *Houracan*” (3), “I saw an *iouana*” (4), “the trunk of a *gomier* tree”(5), “red *annato* dye” (7), “the *mapipi* the short-tempered pit viper” (7), “these men should eat *macoudja*

fruit” (18), “the men had shared two roasted *manicous*, three *zodomeh* and some fresh water crabs called *bacs*” (19), “small hut poles and thatch they called *ajoupas*” (36). Ces termes, auxquels il faut ajouter quelques autres termes créoles, “yams and *eddoes*” (38), “gardens of yams, potatoes, plantains, beans, *taro* and *topi-tambour*”(68), “Zaky gorged on *acras* and *pain maïs*, the sweet spiced cake of corn meal, coconut, and pumpkin boiled in a banana leaf”(89), apportent ici et là une touche d’authenticité et colorent une prose peu excitante il faut le dire. Danse et musique sont elles aussi évoquées en termes les plus banals qui soient: “the music started about noon. [...] thousands of watts of reggae and *zouk* tunes” (82), “The two violins took voice, and the flute, guitar, and *shak-shak* generously gave themselves up to sound” (83), “the dancers stopped after two *lacomêtes*, a mazur-ka and a *zouk*” (84), autant de termes qui sont répertoriés eux aussi dans le glossaire. Ce qui est sans doute plus intéressant à noter c’est que les termes français italisés dans le texte sont pour la plupart suivis d’une explication en incise: “they called him *l’étrange* — The Strange One” (31), “stories about the *diablotin* — the evil spirit” (33), “the villagers called their hill ‘*Mère des Nuages*’ — Mother of clouds (36)”, et il n’y a qu’une seule instance où l’équivalence n’est pas fournie: “And you want him to teach you the drum ... the man’s a *gens engagé*, he said” (79), *gens engagé* signifiant “possédé”. Cette exception ne suffit pas à faire de ce texte un texte “informé” ou “habité” par la langue créole car hormis cet exemple et le mot *compère* qui apparaît deux fois la prose n’intègre ni ne capte ni les rythmes ni les résonances de l’oralité créole, comme nous l’avons rencontrée précédemment chez nos auteurs. Les voix tant discursives que narratives restent neutres et relativement “transparentes” là où l’on pourrait particulièrement s’attendre à des inflexions et des intonations marquées propres au mode dialogique créole: «‘So, how are you? And your brothers? And Ma Charlotte? How’s the dancing? Well, you know how it is. God will provide. What to do? Life is hard. When are you getting married?’» (91) Dans cet assaut de questions, le vernaculaire n’effleure que timidement dans l’énoncé, de même qu’il perce à peine plus loin:« Good. Walk well, they wished the visitor» (91). Il est vrai que la problématique que soulève ce roman concerne le devenir d’une île face aux pressions que font peser sur elle les menaces d’un tourisme et d’un développement incontrôlés, comme nous l’avons signalé, et que la préservation du



patrimoine est perçue en termes de respect de l'équilibre naturel et du mode de vie plutôt qu'en termes d'une menace globale de décréolisation: « Look around. Look at the hills and the sea. This is the most beautiful place in the world. No one who has climbed to the top of these hills and looked around has not wanted to cry with regret at having to climb down again [...] Please, man, don't touch these hills. They aren't yours ... or any government's » (129). Autrement dit, l'exploitation du potentiel expressif du vernaculaire, qui chez nos auteurs créolitaires traduit le double héritage culturel, reste en marge de la recherche esthétique de Earl Long et on peut le regretter car comme le dit Walcott: « this is the vessel that carries the tribal memory, and not only memory but invention, the magnification of ordinary events, the casualness of catastrophe [...] » (1997: 9). L'écriture de Earl Long ne cherche guère à traduire une conscience linguistique exacerbée, elle s'indigne et s'insurge simplement contre la destruction des ressources naturelles et la dévalorisation des marqueurs socio-culturels identitaires. On peut donc difficilement caractériser cet ouvrage d'œuvre postcoloniale, par contre par certains aspects de sa traduction, elle se rapproche des visées esthético-idéologiques de nos auteurs créolitaires, comme nous allons le voir ci-dessous.

### **3. *Les voix du tambour.***

#### **a) Traduire les voix du roman.**

Dans le cadre élargi d'une littérature antillaise conçue par Glissant en termes d'une poétique de la relation, ou pour reprendre l'expression de Walcott "one literature in several languages", la traduction est amenée à jouer un rôle important puisqu'elle permet non seulement de faire découvrir de nouvelles pratiques d'écriture mais aussi de lier des communautés qui partagent le même réel antillais. C'est du moins le but affiché par la collection "caribéenne" des Editions Faber, lancée en 1998, sous la direction de Caryl Phillips qui proclame dans son descriptif publicitaire que:

The aim of this series is to publish the finest work being produced in the Caribbean and the Caribbean diaspora, in the four major languages of the region: English, French, Spanish and Dutch [...] It also aims to give anglophone readers in particular a broader and more profound sense of the literary culture which has evolved in the area over the five hundred years of history.

Pour Venuti le traducteur joue un rôle déterminant dans la réussite de telles entreprises car il estime en effet que: «the interests that bind the community through a translation are not simply focused on the foreign text, but reflected in the domestic values, beliefs, and representations that the translator inscribes in it» (2003: 477). C'est dans le même esprit que nos deux traducteurs, Gendrey et Confiant, tous deux Mariniquais, créolophones, anglicistes et membres du GEREC-F, abordent la traduction du roman de Earl Long et s'interrogent sur le paradoxe de leur position traductive qui, d'une part, exige de respecter la voix de l'auteur mais qui, de l'autre, les pousse à intervenir, à faire entendre leurs voix, sous prétexte d'une même "vision intérieure": «Undertaking to translate *Voices from a drum* we wondered whether a Caribbean translator working on a Caribbean novel was able to preserve his entire objectivity. It's obvious that they both share a common part of their inner worlds because of the similar schemes of construction of their societies» (2007:1). Les positions de Confiant sur la fonction de la langue sont bien connues puisqu'à travers l'écriture il s'agit pour lui de déstabiliser les fondements narratifs du français en y inscrivant l'oralité inhérente à l'identité créole. C'est son choix et c'est son droit en tant qu'écrivain, en tant que traducteur la question se pose néanmoins de savoir s'il peut s'appropriier aussi "absolument" un texte original et le marquer du sceau de ses propres théories esthético-idéologiques? La traduction de l'œuvre de Tarchetti par Venuti (1998) semblerait légitimiser cette approche et quant à Carine Gendrey, la co-traductrice du roman, elle estime, pour sa part que: «translation could be considered a new mode of rewriting which restores the author's thoughts but also integrates another data to ease the understanding from source-utterance to target utterance» (2007: 5). S'il est vrai, comme le note Berman, que tout travail de traduction implique une appropriation du texte du fait même qu'il faut avant de traduire opérer un parcours d'analyse, les traducteurs de *Voices of a Drum* semblent l'avoir pris à ses mots lorsqu'il affirmait "que le traducteur a tous les droits", puisqu'une lecture parallèle des textes révèle des écarts et des déviations qui au-delà du passage d'une langue à une autre témoignent du désir de faire valoir les principes d'une écriture créolitaire fortement oralisée. Ainsi par exemple dans les dialogues et plus particulièrement dans la deuxième partie du roman, où les voix des traducteurs couvrent celle de

l'auteur par la présence de tours de phrases et de formes orales localement marquées. A défaut d'être créolophone, on peut estimer néanmoins que: "*Alors toi Maimouna. La vie n'est pas trop dure avec toi?*" (104) pour traduire "*Ay! Maimouna. So how is life treating you?*" (66) marque un écart par rapport à l'anglais mais aussi par rapport au français standard, à cause de sa structure prépositionnelle qu'on retrouve aussi dans "*Qu'est-ce qui vous amène par ici? Pour en plus emmener Zaky avec vous?*" (140) auquel s'ajoute l'usage de "emmener" pour traduire le "bring" de l'original: "*un jeune homme m'a emmené ici*" (214), "*Emmène Maimouna à ma case ce soir*" (86). De même, la présence "muette" du créole dans les dialogues se révèle dans des "gaucheries" syntaxiques qui n'apparaissent pas en anglais: "*alors, il se passe quoi avec Chilby?*" (141)/ "*so what's wrong with Chilby?*" (91) ou "*viens prendre encore un peu de bon manger*" (184)/ "*come and eat some good food*" (120), "*prendre des milans*" (103) pour "*exchanging gossip*" (64), et encore "*ton vieil ami, le professeur de danse, demande tout le temps après toi*" (182) pour "*is always asking about you*" (118). Citons ici encore un exemple où la voix des traducteurs fait subir une entorse à l'usage du français, révélant en filigrane la présence muette du créole dans la langue parlée: "*Eh, monsieur Stephen! on ne t'avait pas vu depuis si longtemps, dit la femme. Et qui est cet homme charmant qui est avec toi, là?*" (197). Le choix du "tu" et "toi" pour traduire le "you" anglais, de même que l'adverbe "là" en appui, sont des formes régionalement marquées, car le créole ne dispose que d'une seule forme d'adresse, et le "tu" choisi par les traducteurs soulignent la connivence entre locuteurs créoles: "*'Eh! Mr Stephen. We haven't seen you for so long,' the lady said. 'And who is the nice man with you?'*" (129). Malgré ce qu'on pourrait appeler un parti-pris esthétique-idéologique chez les traducteurs, il est surprenant de voir que là où Earl Long s'est essayé lui-même à un trait visiblement créole, le redoublement du lexème pour marquer l'emphase: "*the echoing calling-calling of the people lost in dark caverns*" (77), la périphrase proposée dans la traduction vide cet effet de sa pertinence et originalité: "*[des] appels au secours pleins de résonance des personnes perdues dans de sombres cavernes, auxquels faisaient écho leurs propres voix*" (141). De même qu'on peut arguer que: "*[But] what's happening with you, Zaky?*" (118), traduit une première fois par "*on ne sait pas ce que tu fais*" puis par "*mais qu'est-ce qui se passe, Zaky?*" (182), ne reconnaît

pas l'écart que marque l'expression oralisée de l'anglais par rapport à une forme standard.

Nous avons signalé plus haut à propos de *Eau de café*, qu'une des caractéristiques du style de Confiant est le mélange des registres de langue. Ceci vaut également pour la traduction où des mots et tournures "archaïques" traduisent un anglais standard, *mander*; *quérir*; *les nouveaux suzerains* et côtoient des effets de langue recherchés tant au niveau du récit que du discours: *bien que les feuilles pendissent, immobiles* (120), [tu es] *un garçon dénué d'esprit* (27), *je lui ai appris l'art du tambour* (60), *les femmes tergiversèrent pendant une semaine* (66), *il en était venu à croire que* (70), *je m'adonne à ce que je fais mieux que quiconque* (97), *alors tu es venu me voir avant que je ne meure* (187). Ces énoncés appartiennent à un registre soutenu de la langue et tranchent avec certaines tournures familières associées aux immigrants londoniens: *la plupart des mecs ne veulent pas fricoter avec des filles qui ont des gosses* (159), *ouais, vieux salaud, j'ai cru que tu ne m'écrirais jamais* (180), et à la verueur pour ne pas dire la vulgarité de certaines invectives: *ce fils de pute* (182), *hein, trou du cul* (198), *vos sentiments de merde* (210), *ne me racontez pas des conneries de contrat, enculé* (210), qui peuvent amener à s'interroger sur la façon dont les traducteurs ont perçu la violence verbale contenue dans les mots mobilisés par Earl Long pour traduire la colère et l'exaspération des personnages et sur la nécessité d'adapter afin d'éviter un effet moins cru et surtout moins vulgaire dans la langue d'arrivée. De même, on peut aussi noter une méprise sur la traduction des idiomatismes de l'anglais parlé: "*mon nom est Nzo*" (31) pour "*My name is Nzo*" (16), et "*que penses-tu faire de ton avenir*" (137) pour "*so what are you planning to do with yourself*" (89), "*alors, on s'amuse? demanda-t-elle à Zaky/ je vais bien, affirma Zaky*" (177) pour traduire "*so, enjoying yourself? she asked Zaky, I am fine, Zaky said*" (115) et donne un caractère emprunté au français ce qui ici est sans doute imputable à une connaissance livresque l'anglais, comme le reconnaît Gendrey: « j'ai étudié l'anglais quatre ans à l'université mais je n'ai cependant jamais effectué de séjours prolongés en milieu anglophone » (Appendice C). De même, là où il nous a paru que l'auteur utilisait une locution figée pour illustrer la lente assimilation à la culture exogène, Maimouna voulant faire baptiser son fils, la traduction littérale frise l'opacité maximale, puisque le contexte ne réussit pas à expliciter le sens de

l'expression choisie par les traducteurs: “*Sonson had argued briefly with Maimouna — but how can you stop the wind blowing?*” (62)/ Sonson s’était brièvement disputé avec Maimouna, mais comment peut-on empêcher le vent de souffler?”(100). Il est admis que les locutions figées et les proverbes sont parmi les expressions les plus difficiles à rendre puisqu’elles appellent à une équivalence qui fasse sens, mais il est recevable aussi que les traducteurs ont voulu préserver “l’étranger” du texte. L’effort de créolisation que l’on rencontre au premier degré du discours, à savoir dans certains des dialogues, représente une position et un projet traductifs qui reprennent les principes de l’écriture créolitaire et font de la présence muette du vernaculaire un vecteur d’identité, comme nous allons le voir en examinant le lexique choisi par les traducteurs, choix que Gendrey justifie comme suit: « l’éditeur voulait que la langue reflète la créolité et la Caraïbe [et] l’ouvrage [qui] était au départ destiné à une collection jeunesse, au final, [a été intégré] à une collection tout public» (Appendice C).

#### **b) Traduire les mots du roman.**

Carine Gendrey, avant de collaborer avec Raphaël Confiant à la traduction intégrale de *Voices from a drum*, avait choisi des passages de l’ouvrage:« pour étudier les mécanismes à mettre en œuvre afin de traduire en français des éléments culturels propres à la Caraïbe et aussi d’évaluer la place et l’influence du créole chez l’auteur», dans le cadre d’un Master en traductologie (Appendice C). Le passage de l’anglais vers le français n’aurait donc pas dû à priori poser de défi de traduction, puisque, d’une part, la prose n’y est que passablement créolisée, comme nous l’avons vu, et que d’autre part, les traducteurs appartiennent “au même monde” comme le rappelle Gendrey:« ces difficultés auraient pu venir des éléments culturels ou de la présence sous-jacente du créole dans le roman. Mais caribéens et créolophones cela n’a pas été un obstacle» (Appendice C). Mais il est vrai aussi, que dans la perspective bermanienne, toute traduction se définit par un projet qui, outre la nécessité de passer d’un code linguistique à un autre, reflète dans sa finalité le type de rapport que le traducteur entretient avec la langue du texte source puisqu’il peut la manipuler et la contrôler en vertu de positions théoriques, esthétiques ou parfois même idéologiques, comme nous l’avons aussi

noté. Autrement dit, un texte “créolistiquement” aussi peu marqué que celui de Earl Long, peut sous la plume de traducteurs “engagés”, prendre une “couleur” tout à fait différente et “dire autrement”. Dans cette perspective comparer l’original au “travail sur la lettre” dans la traduction peut nous éclairer non seulement sur les stratégies mises en place par les traducteurs pour “créoliser” le texte, mais aussi sur les risques qu’impliquent les écarts et déviations au niveau de l’appréhension du texte par le lecteur cible.

Nous avons mentionné plus haut la fonction assignée aux noms et prénoms pour marquer le changement de jurisprudence dans l’île. Les patronymes français dans la première partie du roman établissent l’île comme une dépendance française, par contre, dans la deuxième partie, l’anglais est la langue administrative et, partant, domine les pratiques socio-culturelles des personnages. Cette rupture entre passé et présent est clairement marquée dans la traduction, puisque les traducteurs, contrairement à la présentation de l’original, ont choisi de rompre l’ordre chronologique des chapitres et de reprendre leur numérotation à 1, dans la seconde partie. Cette décision qui renforce la rupture entre les deux “temps” du roman, n’est pas respectée dans l’usage de l’onomastique puisque noms et prénoms ont été traduits pour la plupart. Lire un roman en traduction c’est accepter un “dépaysement”, c’est accepter de changer de milieu, de cadre culturel et partant, accepter un horizon de lecture où s’inscrit d’autres termes et d’autres référents culturels, dont l’onomastique. C’est pourquoi il est d’usage de maintenir dans le texte cible les noms de lieux et de personnes, marqueurs saillants de l’altérité du texte, et de ne pas céder au “blanchiment” culturel qui défait la cohérence interne du texte source. Il aurait donc fallu conserver dans la traduction proposée les prénoms anglais choisis par l’auteur d’autant que leurs dérivations ou “créolisations” ne sont pas toujours évidentes, en français:« Ils appelèrent le garçon Zacharie [...] on le surnomma Zaky, de même que Matthieu devint Maffew et Marc, Mak. Luc garda son prénom de naissance. Jean devint Johnny-boy» (114). De plus, et ceci peut paraître un détail, mais le “Zaks” qui sert de petit nom au personnage en Angleterre est la contraction de **Zacharias** et non pas de Zacharie, et pour être cohérent, il aurait donc fallu laisser tomber le “s” final (180). D’autre part, toujours selon Berman, la cohérence d’un texte n’est assurée que si toute démarche d’adaptation est systématique, or, dans notre cas, il n’en est

rien puisqu'on trouve "Anemony", par exemple, sous sa forme anglaise (158), et puisqu'il est impossible de traduire les patronymes. Par contre, ici encore, si Humphrey Stephen (128) et Timothy Bedford (65) conservent bien leur forme, le titre qui les précède "Mr", est rendu par son équivalent français "M." (140/103), tout comme "Miss Marais" devient "Mlle Marais" (172), or un titre fait partie de l'unité de traduction constituée par le nom propre et, partant, ne se traduit pas sauf s'il s'agit de titre de noblesse. Pour ce qui est des noms de dames dans le roman, le problème ne se pose pas puisque la pratique créole consiste à faire précéder le nom où le prénom de "Man": Man Christophe (116) Man Charlotte (183). Ce sont là des incongruités, qui, si elles ne sont pas très graves, faussent néanmoins le contexte culturel du texte et laisse perplexe le lecteur cible quand à la lecture d'un texte "autre" et les paramètres du projet de traduction. Un problème s'est toutefois posé aux traducteurs, lorsque l'un des personnages, Rush, plaisante à propos de son nom: « That's me: rush rush rush! he said and laughed with loud approval at his joke » (116), jeu de mots impossible à traduire si on garde le nom du personnage et qui a obligé les traducteurs à une note explicative en bas de page (178).

Nous avons noté plus haut dans notre analyse que l'anglais du roman ne dévie ni vraiment ni radicalement de l'usage standard bien que la couverture de l'ouvrage en français annonce "traduit de l'anglais de Sainte-Lucie". Le texte en français par contre est beaucoup plus marqué et, sans pousser la langue dans ses retranchements à la façon de Chamoiseau ou de Confiant, on ne peut s'empêcher de relever un certain nombre de déviations imputables à l'engagement idéologique des traducteurs. Ainsi par exemple le mot *hill* dont l'équivalent est *colline* apparaît sous sa forme locale *morne* tout au long du roman après avoir été introduit et défini par un appel de note dans le prologue: "Les collines surgissent de la mer Caraïbe [...] Les habitants ont érigé leurs maisonnettes à flanc de morne\*" (\* colline, aux Antilles). De même, l'usage de *hut* a été interprété par les traducteurs selon son contexte: lorsqu'il s'applique à la tribu des Caraïbes il est traduit par *carbet* ou *ajoupa*, pour les colons français *cabane* ou *hutte* et pour les Noirs *case*. Ces choix se justifient puisqu'ils représentent des étapes significatives dans l'établissement de la colonie dans l'île, tout comme *dry season* et *wet season* n'ont d'autres équivalents pertinents que *carême* et *hivernage*. Par contre là où les

traducteurs ont, soit repris, soit choisi des termes spécifiques pour traduire les réalités quotidiennes de l'île, ils ont volontairement "opacifié" le texte en introduisant de longues notes explicatives: "*les deux hommes se frottèrent les membres de teinture de roucou\* et emportèrent [...] de la farine de manioc dans des couleuvres\**" (19), avec en note pour traduire *red annatto dye* "plante dont les Caraïbes extrayaient une teinture de couleur rougeâtre" (19) et *couleuvres* "sorte de sac cylindrique en fibres tressées servant à transporter la farine de manioc" (19) pour *pouches of woven grass* (7). En préférant l'appel de notes au glossaire, notes savantes d'ailleurs, les traducteurs brisent le rythme de la narration et confondent également, dans l'optique de Berman, commentaire et traduction. Citons un autre exemple parlant: là où l'auteur écrit *a wall of vines* (7) les traducteurs proposent *un mur de bois nivré\** (20) avec en note "bois nivré: arbuste dont l'écorce et les feuilles une fois pilées, secrètent un produit qui endort les poissons dans les rivières"(20). On pourrait parler ici de "zèle surtraductif", puisque ces précisions, si elles sont intéressantes, font entendre les voix des traducteurs en surchargeant le discours narratif sans ajouter à "l'étranger" du texte contrairement à *oiseaux à falle rouge* (29) pour traduire *finches* (14), *aras* (30) pour *tame parrots* (14), *gommiers blancs* (34) pour *incense trees* (18) ou encore *mangrove* pour *marshes* et *maître-tambouyé* pour *master drummer*. Il ne s'agit pas bien sûr de rester invisibles en tant que traducteurs, mais le danger d'une position trop "culturaliste" peut mener à des ré-expressions parfois surprenantes: ainsi par exemple, en se focalisant sur l'adjectif pour traduire "*the tall black men and the pale men who had brought them to the island*" (3), la traduction frise le cliché puisqu'on trouve "*les géants noirs et les visages pâles*" (13), ce qui a pour effet de reprendre la vision péjorative européenne des peuples et des cultures. De même, utiliser le mot *razzia* (33) pour décrire les raids menés par les marrons n'est pas recevable dans le cadre de l'île, pas plus que ne l'est le mot *boutous* (46) pour décrire les gourdins des négriers ou *bivouaquer* pour traduire *to camp* par exemple, car il s'agit là de termes spécifiques à d'autres pratiques et à d'autres cultures. Par contre et plus surprenant peut-être est l'usage du mot *plantation* là où on s'attendrait à lire *habitation* puisque c'est le terme consacré du français antillais et dont l'usage pour traduire *country estate* (86) ou *family estate* (125) est anachronique, *plantation* étant un terme chargé de connotations historiques spécifiques. Le mot



city rendu quant à lui par *l'En-ville*, expression sur laquelle nous avons déjà élaboré, infléchit le texte d'une note créolitaire là où il apparaîtrait, mais encore une fois l'usage n'en est pas systématique et, partant, fait planer une ambiguïté sur la façon dont le projet de traduction a été conçu et le texte mis au point, comme l'explique Gendrey: « nous avons traduit le début du roman ensemble afin d'harmoniser nos pratiques. Puis nous avons travaillé séparément et effectué toutes les corrections nécessaires » (Appendice C).

L'efficacité d'un travail à deux voix aurait dû permettre d'éviter un nombre d'erreurs car la mise en parallèle des textes révèle des d'interprétations erronées qui sans être très graves auraient pu être évitées par une lecture attentive des propositions faites sinon par déduction logique: “ ‘we will be in Manatee before the sun sets tomorrow,’ Tarzar said. The sun had just touched the horizon of the bay when they arrived” (12), “the sun sets” n’est pas le “lever du soleil” comme on trouve dans la traduction (26). De même que le *confident shareholder* (30) de l’habitation de *Principale* n’est pas “ celui à qui on fait une confiance ” (53) ou encore lorsque le héros arrive à l’aéroport, “thankful that the two bags he carried precluded any waving” (108) ne veut pas dire “ravi que les deux sacs qu’il portait ne se livrassent à aucun balancement” (166). Ces passages s’ils font sourciller n’engagent toutefois pas le sens du texte, comme l’expression *to relieve oneself* et, là, il en va non seulement de la cohérence narrative du texte mais de la véracité historique: “the guards’ clubs directed them to the stern of the ship, where they perched on swaying benches slippery from the waves and the filth to relieve themselves” (27), frise l’incohérence une fois traduit “l’aiguillon des boutous des gardes les menèrent directement à la poupe du bateau, où on les percha, pour qu’ils prennent un peu de repos, sur des bancs rendus glissants par les vagues et la crasse, et qui balançaient” (48). Pour rendre le sens de la phrase en anglais il fallait étoffer, mais pour le faire il fallait surtout comprendre ce que “relieve themselves” voulait dire. De même, lors de la fête donnée pour célébrer le retour de Zacharias, beau jeune homme et bon danseur, les jeunes filles s’empressent autour de lui: “ ‘Yes, Mr Stephen,’ Zaky replied, and he moved to submerge himself in a tide of devotees”(89)/ ‘Oui, m’sieur Stephen, répondit Zaky, et il s’en alla comme emporté par une vague de dévotion”(138), est un contresens qui fausse totalement le caractère du personnage. De plus, certaines erreurs grossières se

justifient mal, puisque les dictionnaires permettent de vérifier les sens des mots comme le reconnaît C. Gendrey qui affirme:« toutefois nous n'avons pas rencontré de difficultés particulières» (Appendice C). Comment expliquer alors: *over the next week* (23) vers la fin de la semaine (42), *voices shouting* (27) des voix qui riaient (48), *Mabouya chuckled* (89) Mabouya grinça des dents (137), *if the grass was cropped* (97) si on plantait l'herbe (150) où encore l'ironie perdue dans *the best plonk* (104) traduit par 'le meilleur gin' (159). D'autre part, certaines notions culturelles anglaises ont totalement échappées aux traducteurs: lorsque Zacharias vit à Londres, la marchande de buccins l'appelle gentiment *ducks* qui est conservé comme tel dans le texte, ainsi que le *Tom, Dick and Harry* (188), locution figée qui n'évoque strictement rien pour le lecteur cible, donc il y a un anachronisme total ici. Notre dernier exemple, "*Take a black cab there*" (97) traduit par " Prends un taxi conduit par un Noir" (150), fait sourire parce que l'action se passe à Londres, mais, à un autre niveau, cet exemple souligne en creux les risques encourus par une démarche interprétative informée par une approche subjective et idéologique du texte. Laissons le dernier mot à Carine Gendrey dont le conseil à un apprenti traducteur serait:« de ne pas s'en tenir aux recettes de traductions toutes faites, mais de toujours tenir compte de la visée et du type de texte. De ne pas se montrer plus ambitieux que l'auteur en surtraduisant» (Appendice C).

Ce conseil, louable en soi, devrait permettre à la traduction de *Voices from a Drum* de "faire œuvre", puisqu'il place l'éthicité, à savoir le respect de l'original, au centre d'un projet de traduction. Or, "le défaut de traduction" que l'on peut reprocher au roman en français, outre les défaillances lexicales que nous avons signalées plus haut, c'est justement d'avoir péché par excès, d'avoir voulu aller au-delà des visées poétiques de l'auteur, et, partant, de ne pas "être en correspondance", comme le dit Berman, avec la langue de l'original.

## CONCLUSION

A l'origine de cette recherche il y a deux choses: la première, mon métier d'enseignante de langues dont j'affectionne particulièrement les cours de traduction, et la rencontre avec les œuvres de Chamoiseau en 2001, tardivement je dois l'admettre, lors d'une année de relâche passée aux Pays-Bas. Dire que *Texaco* m'a enthousiasmée, est un euphémisme, dans la mesure où, tout dans ce roman, se conjugue pour en faire une œuvre riche, neuve et unique pour moi à l'époque. Au bonheur de la lecture s'ajoutait celui de l'ambiguïté de la langue, où de la "bi-langue", cette quête menée pour combler l'aliénation fondamentale de soi à soi, et qui par "déformation professionnelle" m'a amenée à m'interroger sur l'abîme vertigineux que poserait les problèmes de la traduction de l'œuvre. C'est par le plus pur des hasards que j'ai découvert, peu de temps après, la version anglaise de *Texaco* et, dès lors, les dés étaient en quelque sorte jetés.

La "critique" du roman de Patrick Chamoiseau, paru en traduction en 1997, aurait pu faire à elle seule l'objet de la thèse, tant l'œuvre couvre d'aspects inhérents aux enjeux identitaires dans une société où des sphères culturelles distinctes portent encore la marque de leurs stigmates. Plutôt que m'en tenir à une analyse sociocritique, j'ai préféré élargir l'horizon de ma recherche et envisager les approches de la langue chez d'autres écrivains, tenants eux aussi de la créolité et, partant, je me suis tournée vers les œuvres de Raphaël Confiant, co-signataire de *l'Éloge de la créolité*, écrivain créolophone, angliciste et traducteur. Les écrits d'Edouard Glissant, sur lesquels nos deux auteurs ont largement fondé leurs positions esthétiques et poétiques, offrent également des interprétations fort pertinentes pour étayer notre analyse. Attendu "le regard neuf" que les auteurs jettent sur eux-mêmes, sur leur histoire et sur leur langue, j'ai estimé qu'une critique des traductions à partir des paramètres traditionnels ne saurait constituer une approche satisfaisante, leur "langage" défiant les normes formelles de l'écriture narrative elle-même. Les diverses postures esthétiques des romans de Chamoiseau et Confiant, constituent une éthique de l'écriture, puisqu'elles visent à une "translation" de l'héritage bafoué de la créolité, en termes de son oralité, de

son imaginaire, de son histoire mais aussi de sa résistance larvée, et, partant, remet en cause le fonctionnement de la langue et questionne les notions d'identité culturelle. C'est pourquoi, après avoir envisagé plusieurs stratégies traductives, (Venuti, Spivak, Tymoczko), je me suis appuyée sur les ouvrages de Berman, dont le dernier sur John Donne, qui offrait le mérite de postuler la "critique" en termes d'éthique et de poétique lui aussi. Rappelons que pour lui: «traduire, c'est bien sûr écrire et transmettre. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée éthique qui les régit» (1984:17). Il m'a semblé intéressant dans le cadre de mon analyse de mettre en avant le parallèle entre les positions respectives des auteurs et du traductologue, pour qui, selon les mots de Sherry Simon, la notion de "critique" renferme un double projet: «juger, évaluer, mais aussi analyser rigoureusement les traits fondamentaux d'une traduction, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, la position du traducteur» (2001: 23). Le défi traductionnel que posent les textes postcoloniaux, tels que ceux de notre corpus, tiennent précisément au projet littéraire articulé par nos auteurs, pour qui, ils l'ont assez dit et répété, la littérature se doit de répondre au "désiré historique", ce besoin inconscient et lancinant de se connaître qui taraude l'Antillais et qui amène nos auteurs à proposer dans leurs œuvres l'identité en termes d'une mise en relation à l'espace et à la langue, comme ils le proclament dans *L'Éloge*: «la vision intérieure accordée à la pleine acceptation de notre créolité [...] doit irriguer et renforcer de manière toute nouvelle [...] l'expression littéraire de l'antillanité» (1993: 33). On pourrait juger que les auteurs assignent une position idéaliste à la littérature, tout comme certains peuvent estimer que les paramètres bermaniens de l'approche traductive et, partant, son ouvrage *Pour une critique des traductions: John Donne*, soient par trop 'littéraires', mais c'est précisément ce qui m'a attirée. La mise à jour de la "mémoire vraie" exigeait pour nos auteurs une expression singulière fondée sur une idéologie esthétique et poétique de la langue qui prenaient en compte tout un bagage historique que je me suis attachée à souligner. De la même façon que pour Berman, rappelons-le: «toute traduction conséquente est portée par un projet ou visée articulée» (1995: 76) ce qui impose au traducteur des libertés en termes de poétique mais des contraintes en termes de

d'éthique, les visées autoriales de l'original devant être prises en compte et respectées dans la traduction.

J'ai posé, dès le départ, l'écriture de nos auteurs comme "créolitaire" puisque leur ultime ambition, en confrontant l'Autre de la langue, est de faire valoir l'aporie d'être le Même et l'Autre à la fois et de vivre leurs jours par "procuration", c'est-à-dire avec les valeurs inscrites dans la langue imposée. Pour certains, cette postulation identitaire de l'écriture, une fois poussée dans ses retranchements, pourrait passer pour une nouvelle forme d'exotisme, voire de folklorisme selon Glissant, et minimiser la position du créole, comme l'ont laissé entendre un certain nombre de créolistes dont Confiand lui-même au départ, mais là n'était pas mon propos. Il s'agissait pour moi d'essayer d'établir, non pas pour les classer ni même pour en proposer un inventaire, d'autres l'ont fait (Hazaël-Massieux, N'Zengo-Tayo, Sagols, Micaux), les moyens par lesquels Chamoiseau et Confiand avaient débusqué les conventions de la langue littéraire et, partant, avaient remis en jeu, les préceptes traductifs qui avaient servi les critiques et les traducteurs jusqu'ici.

Le concept de "l'entre-deux", tel que le définit Sibony, à savoir une zone de médiation où la construction de soi se fait à travers l'Autre en termes d'un conflit mais aussi d'un échange, s'est révélé être riche en potentialités dans la mesure où il m'a permis d'aborder la manière dont nos auteurs font "circuler" les langues entre elles, les tissent et les métissent, pour tenter de recoller les morceaux d'une identité diffractée. Autrement dit, cette écriture des limites dans laquelle le créole informe le français, se rapproche d'une vision éthique de la pratique traductive car pour reprendre les propos de Berman: « la traduction n'est pas simple médiation: c'est un processus où se joue notre rapport avec l'Autre » (1984: 287), ce qui impliquerait que la langue d'arrivée doive être éclairée, enrichie, renouvelée par l'autre langue. Citons ici les mots de Salman Rushdie, pour qui l'écriture postcoloniale, au-delà de ses visées purement identitaires, représente un enrichissement esthétique: « It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained » (1992:17). Cette tentative d'affranchir les deux langues du carcan qui les enserme et d'investir dans l'écrit les configurations de l'oral, représente pour Tymoczko un bilinguisme radical qui appelle, selon elle, à

un repositionnement des visées traductives: «the task is not to solve the problems but to problematize the solutions» (2007:18).

C'est à cette tâche que se sont attelés les traducteurs des œuvres qui constituent notre corpus, avec plus au moins de bonheur et de succès, il faut le reconnaître. La traduction de *Texaco* est, à mon avis, loin d'être réussie, "de faire œuvre" comme dirait Berman, car, j'espère avoir montré, que là où justement il fallait "problématiser" la solution, le sens de la langue ayant complètement échappé aux traducteurs, on trouve des inepties. Citons "ce serait la fin des haricots dans un canari de vagabonnagerie" (*the end of delicate greens in a stew of vagabondarerie*), ou encore "elles y apprenaient les arts d'agrément" (*obedience and the art of charm*), exemples qui hélas, ne sont que deux parmi tant d'autres. Par contre, là où les traducteurs ont voulu problématiser le texte les solutions proposées sont si malencontreuses, citons "Big Hutch" pour traduire "Grand-case" par exemple, qu'ils ont complèment détourné voire caricaturé le texte et, partant, faussé les intentions de l'auteur, puisque pour Chamoiseau la tâche de l'écrivain est de révéler et d'explorer le passé subi de l'Antillais pour qu'il en fasse "son" histoire et puisse se situer dans "son" espace. On ne peut prétendre ici non plus qu'il s'agit d'un "autre" texte, à la façon des traductrices féministes qui adaptent et transforment les textes à traduire dans le cadre de leurs revendications. Les traducteurs de *Texaco*, affirment pour leur part que: «the basic matrix of his [Chamoiseau's] text is largely standard French» mais avouent néanmoins avoir tenté de l'éclaircir, là où il leur avait semblé opaque: «have we then as translators betrayed the original book by actually making readable when it can strike so many as opaque?» (1997: 393). Pour moi, la réponse est claire, oui, ils ont trahi le roman, pas seulement en voulant l'éclaircir puisqu'ils nient ainsi "l'étranger" de l'œuvre et "l'opacité" voulue par l'auteur, mais parce que dans le processus-même de transmissibilité et malgré leurs innombrables "fax-to-the rescue" à l'auteur, le roman est par moments quasiment inintelligible en anglais. Selon le principe d'éthique qui sous-tend toutes les approches traductives confondues et notamment celle de Berman, qui a inspiré notre critique, la traduction de Rose-Myriam Rejouis et Val Vinokurov, ne fait guère "fait œuvre" dans son entreprise, mais elle a le mérite d'illustrer la complexité des enjeux traductionnels des textes postcoloniaux.

L'appropriation d'un texte par ses traducteurs est toutefois recevable dans la mesure où elle peut se justifier par une position éthique ou encore poétique clairement affichée: « le traducteur a tous les droits, du moment qu'il joue franc-jeu » estime Berman (1995: 93). C'est ce qui s'avère être le cas pour la traduction que proposent Confiant et Gendrey de *Voices of the Drum*, le roman de Earl Long: « *L'éditeur voulait que la langue reflète la créolité et la Caraïbe. Nous n'avons reçu aucune consigne en particulier.* » (Appendice C). Comme nous l'avons souligné dans notre analyse, malgré quelques passages ou mots sur lesquels les traducteurs ont buté et le fait que la traduction soit marquée du sceau de la créolité de leur propre vœu ou à l'instigation de leur éditeur, le texte d'arrivée respecte l'ambition de l'auteur. La traduction à deux voix incorpore peut-être également le crayon de l'éditeur puisque Gendrey signale avoir traduit *the light-skinned babies* par “les bébés à la peau sauvée” (2007: 6), expression que nous n'avons pu localiser nulle part dans le roman.

La traduction qui, pour ma part, me paraît “faire œuvre”, selon les mots de Berman, est celle de James Ferguson, qui réussit à problématiser les solutions malgré la complexité polyphonique de l'écriture de Confiant, où néologismes et archaïsmes rivalisent pour faire “résonner” le créole. Là où les deux langues ne permettent pas pour des raisons syntaxiques ou phonologiques de le faire, rappelons les démêlées comiques d'Honoré Congo, le coiffeur, ou encore de Monsieur le Maire, avec le “français de France”, la traduction confirme la distance parfois infranchissable entre les langues et l'appauvrissement qui s'ensuit. Doit-on regretter, par ailleurs, que le traducteur n'ait pas toujours suivi Confiant dans son outrance langagière qui finit par lasser et fait ressortir le caractère expérimental de son écriture? J'estime que Ferguson a parfaitement jugé et jaugé du degré d'admissibilité dans la langue cible des fantaisies de l'original en décidant de suivre l'auteur là où une distinction entre le standard et le non-normé, problématisait la langue. Il y a des instances néanmoins et nous les avons relevées, où une plus grande audace aurait enrichi le texte en terme de la “poétique de la relation” chère à Glissant : « Le “Je est un Autre” de Rimbaud est historiquement littéral. Une sorte de “conscience de la conscience” qui nous ouvre malgré nous et fait de chacun de nous l'acteur troublé de la poétique de la Relation » (1990: 39).

Au terme de cette thèse, j'espère avoir jeté sur la problématique des enjeux traductionnels des textes postcoloniaux "le regard neuf" que préconisait Berman dans son approche d'une critique de la traduction. La démarche éthique et esthétique des auteurs au centre de mon analyse participe des mutations d'identité du monde tel qu'il va, et appelle à un même positionnement éthique et esthétique du traducteur car aux yeux de Berman:« la traduction est façonneuse primaire des langues, de littératures et de cultures» (1995: 59).



## APPENDICES

Appendice A: Lettre de Chamoiseau à l'usage de ses traducteurs

Appendice B: Questionnaire proposé aux traducteurs de *Texaco*

Appendice C: Questionnaire proposé à la traductrice de *Voices from a Drum*

***Questions à l'intention des traducteurs de Texaco***

***1. En tant que traducteurs et “lecteurs premiers” du roman:***

- *Comment et pourquoi avoir choisi de traduire Texaco en anglais?*
- *Quelles sont vos langues maternelles et vos cultures d'origine?*
- *Avez-vous une expérience directe de la culture métropolitaine française?*
- *Comment avez-vous procédé pour vous partager la “tâche” de la traduction?*

***2. Dans le cadre d'un projet de traduction:***

- *Quel était le portrait de votre lecteur cible?*
- *A quels aspects du roman avez-vous été particulièrement sensibles? (historique/ linguistique/ poétique)*
- *D'autres sources littéraires ou épitextuelles (entrevues/ critiques/ articles de journaux etc...) ont-elles informé votre interprétation du texte?*
- *A quelles ressources avez-vous fait appel pour résoudre les difficultés lexicales du roman et les implicites de la langue?*
- *Votre éditeur avait-il des exigences particulières en matière de lisibilité du texte?*

***3. Texaco ou le défi de la traduction***

- *En relisant votre traduction dix ans après, aimeriez-vous y apporter des modifications?*
  - *Traduire a-t-il fait de vous des lecteurs différents?*

— Quels conseils pourriez-vous donner à un(e) apprenti(e) traducteur/trice?

Traduire *Voices from the drum*

— **Quelle(s) est (sont) votre/ vos langue(s) maternelle(s)?**

*Le français et le créole*

— **Avez-vous une expérience directe de la langue et de la culture anglaises?**

*J'ai étudié l'anglais quatre ans à l'université mais je n'ai cependant jamais effectué de séjours prolongés en milieu anglophone.*

— **Comment et pourquoi avez-vous choisi de traduire le roman de Earl Long?**

*J'avais choisi la traductologie comme discipline majeure lorsque je préparais mon master 1 d'anglais. Je cherchais un ouvrage de langue anglaise écrite par un caribéen afin d'étudier les mécanismes à mettre en œuvre afin de traduire en français des éléments culturels propres à la Caraïbe et aussi d'évaluer la place et l'influence du créole chez l'auteur. Raphaël Confiant m'a proposé de choisir certains passages de ce roman pour mon travail de recherches et également de collaborer avec lui pour la traduction intégrale de l'œuvre.*

— **Avez-vous traduit d'autres romans de l'anglais vers le français? De l'anglais vers le créole?**

*En effet, mais à des fins pédagogiques. Je suis enseignante et j'utilise la traduction de diverses sources (romans, articles de presse, etc.) afin de produire des supports pour mes élèves.*

— A quels aspects du roman avez-vous été particulièrement sensible?

*(historique/linguistique/ esthétique)*

*Les aspects historique, culturel et linguistique du roman m'intéressaient particulièrement.*

— **Quelles sont les sources, les ouvrages qui ont informé votre position traductive?**

*A l'université, notre formation en traductologie reposait essentiellement sur l'ouvrage de Vinay et Darbelnet et Jean-René Ladmiral. Pour ma part, les ouvrages de Antoine Berman ou Henri Meschonnic ont orienté mon point de vue. Les articles des revues Palimpsestes et TTR ont également nourri ma réflexion.*

— **Dans le cadre du projet de traduction, quel était le portrait de votre lecteur cible?**

*L'ouvrage était au départ destiné à une collection jeunesse. Mais au final, nous avons suggéré à la maison d'édition de l'intégrer à une collection tout public.*

— **Comment avez-vous procédé pour vous partager la "tâche" de la traduction avec Raphaël Confiant?**

*Nous avons traduit le début du roman ensemble afin d'harmoniser nos pratiques. Puis nous avons travaillé séparément puis effectué ensemble toutes les corrections nécessaires.*

----- **Si vous avez eu à résoudre des difficultés lexicales ou des implicites de l'anglais à quelles ressources avez-vous fait appel?**

*Si toutefois nous rencontrions un mot inconnu, nous utilisions simplement un dictionnaire. Mais nous n'avons pas rencontré de difficultés particulières. Ces difficultés auraient pu venir des éléments culturels ou de la présence sous-jacente du créole dans le roman. Mais caribéens et créolophones, cela n'a pas été un obstacle.*

— ***Votre éditeur avait-il des exigences particulières en matière de “lisibilité” du texte?***

*L'éditeur voulait que la langue reflète la créolité et la Caraïbe. Nous n'avons reçu aucune consigne en particulier.*

— ***Quels conseils pourriez-vous donner à un(e) apprenti(e) traducteur/trice?***

*Je conseillerais de ne pas s'en tenir aux recettes de traduction toutes faites, mais de toujours tenir compte de la visée et du type de texte. De ne pas se montrer plus ambitieux que l'auteur en sur-traduisant. Et dans le cas où le texte présente un fort ancrage culturel, de garder à l'esprit que certains éléments n'existent que dans des langues bien précises et qu'on rend le texte en partie illisible en voulant gommer les différences.*

## BIBLIOGRAPHIE

- Achebe C. (1975). *Morning yet on Creation Day*, London, Heinemann.
- Affergan F. (1997). *La pluralité des mondes*, Paris, Albin Michel.
- Alleyne M. C. (1996). *Syntaxe historique créole*, Paris/Schoelcher, Karthala.
- Annales des Antilles* (1963). "Bulletin de la société d'histoire de la Martinique", n° 11, Archives coloniales, Aix-en-Provence.
- Antoine R. (1992). *La littérature franco-antillaise: Haiti, Guadeloupe et Martinique*, Paris, Khartala.
- Appiah K. (2003). "Thick Translation", *Translation Studies Reader*, Venuti L. (ed.), London/New York, Routledge, p. 417-429.
- Arsaye J-P. (2004). *Français-créole/Créole-français, de la traduction: éthique, pratique, problé-mes, enjeux*, Paris, L'Harmattan.
- Ashcroft B. (2001). *Post-colonial transformation*, London/New York, Routledge.  
— (2009). *Caliban's Voice, the transformation of English in postcolonial literatures*, London/ New York, Routledge.
- Ashcroft B. et al. (1989/2002). *The Empire writes back*, London/New York, Routledge.
- Bandia P. (2001). "Le concept bermanien de 'l'Étranger' dans le prisme de la traduction postcoloniale". [www.erudit.org/revue/ttr/2001](http://www.erudit.org/revue/ttr/2001). (02/11/2008)
- Barthes R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.  
— (1984). *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- Bassnett S. (1996). "The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator", *Trans-lation, Power, Subversion*, R. Alvarez, M. Carmen-Africa Vidal (eds.), Clevedon, Multilingual Matters Ltd, p. 10-24.
- Bassnett S., Trivedi H. (1998). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, London/NY, Routledge.

- Batt N. (1994). "L'Entre-deux,' A Bridging Concept for Literature, Philosophy and Science"  
*SubStance*, vol. 23, n° 2, 74, p. 38-48. <http://www.jstor.org/stable/3685066a>. (20/10/2008)
- Bebel-Gisler D. (1981). *La langue créole force jugulée*, Paris, L'Harmattan.
- Bellos D. "The Umbrella, the Night World and the Lonely Moon", *NY Review of Books*,  
 December 19, 1991, p. 46-50.
- Beniamino M. (1999). *La francophonie littéraire*, Paris, L'Harmattan.
- Benitez-Rojo A. (1996). *The Repeating Island: the Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham, NC, Duke University Press.
- Benjamin W. (1923/2000). *La Tâche du traducteur*, Paris, Gallimard, Folio.  
 — (1959/2000). *Œuvres*, vol 1, Paris, Gallimard, Folio essais.
- Benvéniste E. (1966/2000). *Problèmes de linguistique générale*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Tel, 7, vol. 1&2.
- Berman A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.  
 — (1989). "Les discours sur la traduction", *Meta*, XXXIV, 4, p. 672-679.  
 — (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard.  
 — (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- Bernabé J. (1992/1993). "De la négritude à la créolité: éléments pour une approche comparée", *Études françaises*, vol. 28, 2/3, p. 23-38.  
 — (1998). "Négritude césairienne et créolité", *Europe*, 832-33, août/ septembre p. 56-78.
- Bernabé J., Chamoiseau P., Confiant R. (1993). *Éloge de la créolité*, 2è edition, Paris, Gallimard.
- Bhabha H. (2006). *The Location of Culture*, 2<sup>nd</sup> edition, London/ New York, Routledge.
- Bonniol J-L. (1983). "Jacques Petitjean Roger, *La société d'habitation à la Martinique, un demi-siècle de formation*", *Annales, Histoire, Sciences sociales*, vol. 38, n° 3, p. 663-668.  
 — (2001). *Paradoxes du métissage*, Paris, Editions du CTHS.
- Bosman C. (1998). "Antilia ou l'éloge de la créolité dans, *Eau de Café* de Raphaël Confiant", *Roman français actuel en Algérie et aux Antilles*, Crin 34, Amsterdam, Rodopi.
- Brathwaite E.K. (1973) 'New World A-Comin', *The Arrivants, A New World Trilogy*, Oxford University Press.
- Budig-Martin V., Manier M. (2000). "Traduire les Antilles en anglais: trahir ou fêter la polyphonie?", *TTR*, vol.13, n° 2, p. 107-125.

<http://id.erudit.org/iderudit/037413ar>. (12/05/2009).

Burton R. (1992). *Le roman marron*, Paris, L'Harmattan.

Buzelin H. (2005). *Sur le terrain de la traduction*, Toronto, Editions du Gref, Theoria, n°12.

Calvet J-L. (1974). *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*, Paris, Payot.

— (1999). *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon.

Casanova P. (1999). *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.

Certeau de M. (1975). *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.

— (2002). *Une politique de la langue, la Révolution française et les patois. L'enquête Grégoire*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard, Folio.

Chamoiseau P. Documentation critique: <http://auteurs.contemporain.info/patrick-chamoiseau>.

— (1986). *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, NRF.

— (1988). *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, Folio.

— (1990). *Une enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, Hatier/ (1996), Gallimard Folio

— (1992). *Texaco*, Paris, Gallimard, NRF.

— Texaco: A Novel <http://www.amazon.ca/Texaco-Novel-Patrick-Chamoiseau>. (05/06/2010)

— (1992/i). “Comme quoi le créole est devenu universel”, *L'Événement du Jeudi*, 8 octobre.

— (1993). *Éloge de la créolité*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard.

— (1994). “Que faire de la parole” *Écrire la 'parole de nuit', La nouvelle littérature antillaise*, Ludwig R. (ed.), Paris, Gallimard, Folio essais, p.151-158.

— (1997). *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, Folio.

— (1997/i). “Les nouvelles données de l'écriture”, *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, Actes de la rencontre de Perpignan, Cahier de l'Université n° 25, PUP.

— (1999). *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, Folio.

— (1999/i). Entretien avec Michaël Plumecocq, *Romans 20/50*, n° 27, p. 125-135.

— (2000). Entretien avec Mc Cusker, *French Review*, vol. 73, n° 4, p. 725-733.

Chamberlain M. (1998). *Caribbean Migration*, London, Routledge.

Chancé D. (2000). *L'auteur en souffrance*, Paris, PUF.

— (2001). *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala.

Charaudeau P. (2001). “Langue, discours et identité culturelle”, *Revue de didactologie des langues-cultures*, vol. 3-4, n° 123, p. 341-348.

Chaudenson R. (1992). *Des îles, des hommes, des langues. Langues créoles-cultures créoles*,

Paris, L'Harmattan.

Cheyfitz E. (1991/1997). *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, Oxford University Press.

Cixous H. (1975). “Le rire de la méduse”, *L'Arc*, p. 50-65.



- Condé M., Haggenet M. (1995). *Penser la créolité*, Paris, Khartala.
- Confiant R. Documentation: <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/confiant.html>.
- (1991). *Eau de Café*, Paris, Grasset.
- (1993). *Éloge de la créolité*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard.
- (1994). “Questions pratiques d’écriture créole”, *Écrire la ‘parole de nuit’, La nouvelle littérature antillaise*, Ludwig R. (ed.), Paris, Gallimard, Folio essais, p.171-180.
- (1996). *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock.
- (1999). *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, Folio.
- (1998). *Dictionnaire des titim et sirandanes*, Martinique, Ibis Rouge Editions.
- (2003). “Traduire la littérature en situation de diglossie”, *Traduire la littérature des Caraïbes, Palimpsestes* n° 12, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 49-59.
- (2005). Entretien avec Paola Ghinelli, “Raphaël Confiant”, *Archipels littéraires*, Montréal, Québec, Mémoire d’encrier, p. 53-71.
- (2010) Interview pour le site Pyepimanla. 2010. [www.pyepimanla.com/confiant](http://www.pyepimanla.com/confiant). (20/10/2010).
- Confiant R., Gendrey C. (2001). *Les Voix du tambour*, Paris, Editions Dapper.
- Corzani J. et al. (1992). *Littérature française des Amériques*, vol. 2, Paris, Karthala.
- Coursil J. (1996). “L’Éloge de la muette, la commotion des langues”, *Césure*, n°11, Revue de la convention psychanalytique, Paris.
- <http://www.potomitan.info/travaux /muette.Htm>. (11/01/2007)
- Coverdale L. (1998): *School Days*, London, Granta Books.
- Cronin M. (1995/a): “Altered states: translation and minority languages”, *TTR*, vol. 8, n° 1, p. 85-103. <http://id.erudit.org/iderudit/037198ar>. (09/03/2010)
- (1995/b). “Keeping one’s distance: Translation and the Play of Possibility”, *TTR*, vol. 8, n° 2, p. 227-243. <http://id.erudit.org/iderudit/037225ar>. (09/03/2010).
- (1996). *Translating Ireland, Translation, Languages, Cultures*, Cork University Press.
- (2000). *Across the lines. Travel, Language, Translation*, Cork University Press.
- (2004). *Translation and globalisation*, 2<sup>nd</sup> edition, Routledge, London.
- Czyba L. (2000). “Fonctions et enjeux de la parole dans *Texaco*”, *Texte, lecture, interprétation*, Paris, Belles Lettres, vol. 3, p. 193-209.
- Dash M. (1998). *The Other America: Caribbean Literature in the New World context*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- De Souza P. (1995). “L’inscription du créole dans les textes francophones”, *Penser la créolité*, Condé & Cottenet-Hage (eds.), Paris, Khartala, p.173-190.
- Debien G. (1955). *Annales de Antilles*, BR 954, BR 2792 B, Archives coloniales, Aix-en-Provence.

- Deblaine D. (1992). "La loquèle antillaise", *Littérature*, vol. 85, p. 81-102.
- Delpech C., Røelens M. (1997). *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, Actes de la rencontre de Perpignan, Cahier de l'Université n° 25, PUP.
- Derrida J. (1991). "Des Tours de Babel", *A Derrida Reader*, Kamuf P. (ed.), New York, Columbia University Press, p. 243-253.
- Dumontet D. (2000). "Possibilités et limites des transferts culturels: le cas des romans *La Reine soleil levée* de Gérard Etienne et *Texaco* de Patrick Chamoiseau", *TTR*, vol. 13, n° 2, p. 149-178. <http://www.erudit.org/revue/ttr/2000/v13/n2/>. (04/12/2009).
- Editions Dapper. <http://www.google.com/search>. (10/12/2010)
- Ette O., Ludwig R. (1992). "Points de vue sur l'évolution de la littérature antillaise", *Lendemain*, vol. 17, n° 67, p. 6-16.
- English J. (2005). *The Economy of Prestige*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Fanon F. (1952). *Peaux noires, Masques blancs*, Paris, Seuil.
- Ferguson C. A. (1959). "Diglossia", *Word*, 15 p. 325-340.
- Ferguson J. (1997). *The Caribbean, Traveller's Literary Companion to the Caribbean*, London, InPrint Publishing Ltd.
- (1999). *Eau de Café*, London, Faber&Faber.
- Gallagher M. (2003). *Ici-Là, Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- Garraway D. (2005). *The Libertine Colony*, Durham, NC, Duke University Press.
- Gauvin L. (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Khartala.
- (1999). "Écriture, surconscience et plurilinguisme: une poétique de l'errance", in *Francopho-nie et identité culturelle*, Christiane Albert, (ed.), Paris, Khartala, p. 13-29.
- (2000). *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Québec, Boréal.
- (2003). "Manifester la différence. Place et fonction des manifestes dans les littératures francophones", Montréal, *Globe*, vol. 6, n° 1.
- (2004 a). "L'hospitalité dans le langage ou la bi-langue de Khatibi", *Le dire de l'hospitalité*, Gauvin L. (ed.), Clermond-Ferrand, Presses Universitaires, p. 75-86.
- (2004 b). *La fabrique de la langue*, Paris, Editions du Seuil, Points.
- (2005). "Le statut de la note dans le roman francophone: didascalie ou diégèse", *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs*, Hazaël-Massieux, Bertrand G. (eds.), Aix-en Provence, Presses de l'Université de Provence, p. 15-33.
- Gendrey C. (2007). "Translating *Voices from a Drum* (Earl G. Long)". [www.montraykreyol.org](http://www.montraykreyol.org). (21/03/2010).

- Gendrey C, Confiant, R. (2001). *Les Voix du tambour*, Paris, Editions Dapper.
- Genette G. (1987). *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, Points, Essais.
- Gentzler E. (1993/2001). *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, Multilingual Matters
- Ghinelli P. (2005). “Raphaël Confiant”, *Archipels littéraires*, Montréal, Québec, Mémoire d’encrier, p. 53-71.
- Glissant E. (1981). *Le Discours antillais*, Paris, Seuil.
- (1994). “Le chaos-monde, l’oral et l’écrit”, *Écrire la ‘parole de nuit’, La nouvelle littérature antillaise*, Ludwig R. (ed.), Paris, Gallimard, Folio essais, p.111-129.
- (1995). “Traduire: Relire, Relier”, Conférence inaugurale, *Onzièmes Assises de la tra-duction littéraire*, ATLAS, Actes sud, p. 25-29.
- (1996). *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- (1997). “Les nouvelles données de l’écriture”, *Société et littérature antillaises aujourd’hui*, Actes de la rencontre de Perpignan, Cahier de l’Université n° 25, PUP.
- (2000). *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.
- Gobard H. (1976). *L’aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion.
- Godard B. (2002). “La traduction au Canada: tendances et traditions”, *TTR* vol. 15, n°1, p. 65-101. <http://www.erudit.org/revue/ttr/2002/v15/n1/006801a>. (24/11/2008)
- (2001). “Antoine Berman aujourd’hui”, *TTR* vol.14, n° 2, p. 49-82.
- Godin J-C. (2001). *Nouvelles écritures francophones*, Montréal, Presses Universitaires.
- Grégoire Abbé (1794). “Rapport sur la nécessité et les moyens d’anéantir les patois et d’univer-saliser la langue française”. <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/gregoire-rapport.htm>. (16/05/2011).
- Gruzinski S. (1999). *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- Gyssels K. (1995). “Du titre au roman: *Texaco* de Patrick Chamoiseau”, *Revue d’étude du roman du XXè siècle*, vol. 20, p. 121-132.
- Hagège C. (1995). *L’homme de paroles, contribution sociolinguistique aux sciences humaines*, Paris, Gallimard, Folio.
- (1996). *Le français, histoire d’un combat*, Paris, Editions Michel Hagège.
- Haig S. (1999). *An Introduction to Caribbean Writing*, Oxford, Berg.
- Hamon P. (1996). *L’ironie littéraire. Essai sur les formes de l’écriture oblique*, Paris, Hachette

Havelock E. (1986). *The Muse Learns to Write*, New Haven/London, Yale University Press

Hazaël-Massieux G. (1978). "Approche sociolinguistique de la situation de diglossie en GUADELLOUPE". *Langue française*, vol. 37, p. 106-118.

Hazaël-Massieux M-C. (1988). "À propos de *Chronique des Sept Misères*: une littérature en français régional pour les Antilles", *Études créoles*, vol. XI, n° 1, p. 118-131.

— (1996). "Du français, du créole et de quelques situations plurilingues: données linguistiques et sociolinguistiques", *Francophonies, Mythes, masques et réalités*. B. Jones et al, eds, Paris: Editions Publisud. En ligne <http://creoles.free.fr/PUBLMC1.htm>

— (1998). "Chamoiseau écrit-il en français ou en créole?", *Études créoles*, vol. XXI, n° 2, p.

111-126.

— (2003/a). "Creole in the French Caribbean Novel of the 1990s: from Reality to Myth?" *The Francophone Caribbean Today*, Aub-Buscher (ed.), The University of the West Indies Press, p. 82-101, version française en ligne [hazael@up.univ-mrs.fr](mailto:hazael@up.univ-mrs.fr)

— (2003/b). "La langue, enjeu littéraire dans les écrits des auteurs antillais?" *Cahiers de l'Asso-*

*ciation Internationale des Études Françaises*, vol. 55, mai.

<http://creoles.free.fr/PUBLMC1.htm>.

Hermans T. (2010). "The Translator's voice in translated narrative", *Critical readings in Translation Studies*, Baker M. (ed), London/ New York, Routledge, p.193-212.

Jakobson R. (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit.

Jolivet M-C. (2000). "Espace, mémoire et identité", *Autrepart* (14), Paris, p.165-175.

Jones M. (2000). "Chamoiseau and Matura: translators and translations", *Traduire la littérature des Caraïbes, Palimpsestes* n° 12, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 61-70.

Kadish Y. D., Massardier-Kinney F. (1996): "Traduire Maryse Condé: entretien avec Richard Philcox", *The French review*, vol. 69, n° 5, p.749-761.

Khatibi A. (1971). *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël.

— (1985). *Du bilinguisme*, Paris, Denoël.

— (1992). *Amour bilingue*, Casablanca, Ed. Eddif.

Klein-Lataud C. (1992). "Aux confins de l'intraduisible", *TTR*, vol. 5, n°1, p. 77-99.

<http://id.erudit.org/iderudit/037107ar>. (26/01/2010)

Kundera M. (1991). "Beau comme une rencontre multiple", *L'Infini*, vol. 34, p. 50-62, London/New York, Routledge.

Laplantine, F. (1995). "L'ethnologue, le traducteur et l'écrivain", *Meta*, XL, 3, p. 497-507.

- Lagarde, F. (2001). "Chamoiseau, l'écriture merveilleuse", *Etudes françaises*, vol. 37, n° 2, p.159-179.
- Lederer M., Seleskovitch D. (1984). *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier-Erudition.
- Lewis P. (1981). "Vers la traduction abusive", *Les fins de l'homme*, Lacoue-Labarthe P. & Nancy J-L (eds.), Paris, Editions Galilée, p. 252-261.
- Long E. G. (1996). *Voices from a Drum*, London, Longman, Caribbean Writers.
- Ludwig R. (1994). *Écrire la 'parole de nuit, la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, Folio.
- Ludwig R., Ette O. (1992). "Points de vue sur l'évolution de la littérature antillaise", *Lendemain*, vol. 17, n° 67, p. 6-16.
- Maingueneau D. (1993). *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- Manessy G. (1995). *Créoles, pidgins et variétés véhiculaires. Procès et genèse*. Paris, CNRS.
- Mc Cusker M. (2000). "De la problématique du terroir à la problématique du lieu", *The French Review*, vol. 73, n° 4, p. 725-733.
- Mehrez S. (1992). "Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North Afri-can Text", *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Venuti L. (ed.), London/ New York, Routledge, p. 120-138.
- Micaux W. (1997). "Le lexique des 'marqueurs de parole' antillais, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant", *Études créoles*, vol. XX, n° 2, p. 59-69.
- Molinari C. (2004). "Réseaux spatial et linguistique: le cas de Patrick Chamoiseau", *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, n° 3, janvier, p.110-121.  
<http://www.uni-rouen.fr/dyalang/glottopol>. (02/11/2008)
- Moura J-M. (1999). *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF.
- Mossetto A P. (2001). "Arabesque, virevolte, fondu enchaîné dans le roman antillais contemporain", *Nouvelles écritures francophones*, Godin J.C. (ed.), Montréal, Presses Universitaires, p. 76-87.
- Munday J. (1998). "The Caribbean Conquers the World? An Analysis of the Reception of García Márquez in Translation", *BHS*, LXXV, p. 137-144.  
— (2001). *Introducing Translation Studies*, London/ New York, Routledge.

Noat A-C. (2004). *La verve rabelaisienne dans un corpus de romans québécois et antillais*, unpublished PhD thesis Trinity College, Dublin, reference n° 7541.

Niranjana T. (1992). *Siting Translation: History, Poststructuralism, and the Colonial Context*, Berkeley, CA, University of California Press.

N’Zengou-Tayo M-J. (1996). “Littérature et diglossie: créer une langue métisse ou la ‘chamoi-sification’ du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau”, *TTR*, vol.9, n°1, p.155-176. <http://id.erudit.org/iderudit/037243ar>. (13/11/2008)

— (1999). “Discours et représentations ethniques dans les trois premiers romans français de Raphaël Confiant”, *La Huella étnica en la literatura del Caribe*, ed. Boadas, M., Merino, M., Fundació CELARG, Venezuela, p. 255-271.

— (2007). “La traduction des textes littéraires antillais: quels enjeux?” Intervention MJNT, [www.13.ulg.ac.be/colloque](http://www.13.ulg.ac.be/colloque) traduction 2007/actes/intervention.doc.

N’Zengou-Tayo M-J, Wilson E. (2000). “Translators on a Tight Rope: The Challenges of Translating Edwige Danticat’s *Breath, Eyes, Memory* and Patrick Chamoiseau’s *Texaco*”, *TTR*, vol. 13, n° 2, p. 75-105. <http://id.erudit.org/iderudit/037412.ar>. (13/11/2008)

Nouss A. (1999). “Éloge de la trahison”, in *Quinzièmes Assises de la traduction*, ATLAS, Actes Sud, p. 167-180.

*Nuits blanches*, <http://www.palli.ch/~kapeskreyol/divers/imaginaire>. (20/03/2007)

Ong W. J. (2000). *Orality and Literacy*, 2<sup>nd</sup> edition, London/New York, Routledge.

Ortega y Grasset J. (2003). “The misery and the splendor of translation”, *The Translation Studies Reader*, 2<sup>nd</sup> edition, Venuti, L. (ed), London/ New York, Routledge, p. 49-63.

Pépin E. (1997). “Les nouvelles données de l’écriture”, *Société et littérature antillaises aujourd’hui*, Actes de la rencontre de Perpignan, Cahier de l’Université n° 25, PUP.

Petitjean Roget J. (1980). *La société d’habitation à la Martinique, un demi-siècle de formation, 1635-1685*, Paris, Honoré Champion, 2 vol.

Perret D. (2001). *La créolité, espace de création*, Martinique, Ibis Rouge Editions.

Philcox, R. (1996). “Traduire Maryse Condé: entretien avec Richard Philcox”, Kadish, Y. D. & Massardier-Kinney, F. (eds), *The French review*, vol. 69, n° 5, p.749-761.

Plumecocq M. (1999). “Entretien avec Patrick Chamoiseau autour de *Solibo Magnifique*”, *Romans* 20/50, n° 27, p. 125-135.

Prudent L-F. (1981). “Diglossie et interlecte”, *Langages*, vol. 61, p.13-38.

— (1988). “Les langues créoles en gestation: crise politique et linguistique à la fin de l’esclava-ge”, *La Nouvelle Revue des Antilles*, n° 1, 1<sup>er</sup> semestre.

Réjouis R-M. (1996). “Une lectrice dans la salle: entretien avec Patrick Chamoiseau”. <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile.paroles/chamoiseau-entretien.html>. (20/03/2007)

— (2004). *Veillées pour les mots*, Paris, Éditions Karthala.

- Réjouis R-M., Vinokurov V. (1997). *Texaco*, New York, Pantheon Books/ London, Granta Books
- Relouzat R. (1996). *La créolité et ses styles, contraintes et libertés*, *French Literary Series*, vol. 23, p. 1-11.
- Rey A. (2001). *Le Grand Robert de la langue française*, Paris.
- Ricœur P. (2004). *Sur la traduction*, Paris, Editions Bayard.
- Rodriguez L. (2000). "Langue, parole et traduction", *Traduire la littérature des Caraïbes, Palimpsestes* n° 12, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 90-97.
- Rosello M. (1995). *Notebook of a return to my native land*, Newcastle, Bloodaxe.
- Rubel P., Rosman A. (2003). *Translating cultures, Perspectives on Translation and Anthro-pology*, Oxford/New York, Berg.
- Rushie S. (1992). *Imaginary Homelands*, London, Granta.
- Sagols H. (2004). "Raphaël Confiant: un langage entre attachement et liberté", *Loxias 9, Littératures d'outre-mer: une ou des écritures 'créoles'?*  
<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=121>. (09/04/2007)
- Said E. (1978). *Orientalism*, London, Penguin  
 — (1993). *Culture and imperialism*, London, Chatto and Windus.
- Saint-Lucia. <http://www.geographia.com/st-lucia>. (10/10/2010)
- Schleiermacher F. (1999). "Des différentes méthodes du traduire", traduction par A. Berman, Paris, Editions du Seuil, Points,
- Sibony D. (1998). "Traduire la passe", *TTR* vol. 11, n° 2, p. 95-105.  
<http://id.erudit.org/iderudit/037336ar>. (07/10/2008)  
 — (1991). *L'Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Gallimard, Folio.
- Simatsotchi-Bronès F. (2004). *Le roman antillais, personnages, espaces et histoires: fils du chaos*, Paris, L'Harmattan.
- Simon S. (1991). "Présentation: la traduction et la traversée des savoirs", *TTR* vol. 4, n°2, p.11-17. <http://id.erudit.org/iderudit/037091ar>. (07/06/2009)  
 — (1995). "La culture transnationale en question: visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak", *Etudes françaises*, vol. 31, n° 3, Presses Universitaires de Montréal, p. 43-56.  
 — (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London, Routledge.  
 — (2001). "Antoine Berman ou l'absolu critique", *TTR*, vol.14, n° 2, p. 19-29.  
<http://id.erudit.org/iderudit/000567ar>. (12/06/2009)
- Simon S., St-Pierre P. (2000). *Changing the terms, Translating in the Postcolonial Era*, Otta-wa, University of Ottawa Press.



- Spivak G. (2000). "The Politics of Translation", *Translation Studies Reader*, Venuti L. (ed.), London/New York, Routledge, p. 397-416.
- (2005). "Translating into English", *Nation, Language and the Ethics of Translation*, Berman Sandra, Wood Michael, (eds.), Princeton/ Oxford, PUP, p. 93-110.
- Spear T. C. (1992). "Les perles de la parlure de Raphaël Confiant", *L'héritage de Caliban*, Condé M. (ed.), Point-à-Pitre, Jasor, p. 253-263.
- Steiner G. (2003). "The Hermeneutic Motion", in *Translation Studies Reader*, Venuti L. (ed.), p. 186-191.
- Sturge K. (1997). "Translation Strategies in Ethnography", *The Translator*, vol. 3, n° 1, p. 21-38.
- Telchid S. (1997). *Dictionnaire du français régional des Antilles*, Paris, Editions Bonneton.
- Toumson R. (1998). *Mythologies du métissage*, Paris, PUF.
- Torchi F. (2004). "Heureusement que j'ai commencé par le créole", *Un aperçu sur le roman créole contemporain*, *Francofonia*, vol. 47, p. 119-134.  
[http:// www.montraykrejol.org](http://www.montraykrejol.org). (27/08/2010).
- Tymoczko M. (1996). "Post-colonial writing and literary translation", *Post-colonial Translation*, Bassnett & Trivedi (eds.), London/ New York, Routledge, p. 19-40.
- (2000). "Translations of Themselves: The Contours of Postcolonial Fiction", *Changing the terms*, Simon & St-Pierre (eds.), Ottawa, UPO, p. 147-163.
- (2005). "Trajectories of Research in Translation Studies", *Meta, journal des traducteurs*, vol. 50, n° 4, p. 1082-1097. <http://id.erudit.org/iderudit/012062ar>. (20/10/2008)
- (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St Jerome.
- (2010). "Ideology and the position of the translator: in what sense is the translator 'in-between'", *Critical Readings in Translation Studies*, Baker, Mona ed. London, Routledge, p. 213-228.
- Valdman A. (1978). *Le créole: structure, statut et origine*, Paris, Klincksieck.
- Veldwatcher N. (2009). "Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé, and Raphaël Confiant in English Translation: Texts and Margins", *Research in African Literatures*, vol. 40, n° 2, p. 228-238.
- Venuti L. (1992). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London/NY Routledge
- (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 2<sup>nd</sup> edition, London/NY, Routledge
- (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London/NY, Routledge
- (2003). *The Translation Studies Reader*, 2<sup>nd</sup> edition, London/ NY, Routledge.



- (2010). “Translation as cultural politics”, *Critical Readings in Translation Studies*, Baker, M. (ed.), London, Routledge, p. 65-79.
- Von Flotow L. (1991). “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories.” *TTR*, vol. 4, n° 2, p. 69-84. <http://id.erudit.org/ierudit/037094ar>. (06/12/2008)
- Walcott D. (1990). *Omeros*, London, Faber&Faber.
- (1992). “The Antilles: Fragments of Epic Memory,” Nobel Lecture, <http://nobelprize.org/nobel-prizes/literature/laureates/1992/walcott-lecture.html>. (05/01/2011)
- What the twilight says*, London, (1998), Faber&Faber, p. 65-84.
- (1997). “A letter to Chamoiseau” New York Review of Books, August 14. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1997/aug/14/a-letter-to-chamoiseau>. (17/12/2010)
- What the twilight says*, London, (1998), Faber&Faber, p. 213-232.
- (1998). “The Muse of History”, *What the twilight says*, London, Faber&-Faber, p. 36-84.
- Wells C. (2000): “Le discours hybride de *Texaco*”, *Paratextes*, p. 61-77.
- Wilson E. A. (2003). “Francophone Caribbean Fiction at the End of the Twentieth Century”, *Traduire la littérature des Caraïbes, Palimpsestes* n° 12, p. 177-187.
- Wolf M. (1997). “Translation as a Process of Power: Aspects of Cultural Anthropology in Trans-lation”, *Translation as intercultural communication*, Snell-Hornby et al. (eds) Amsterdam, Benjamins, p. 123-133.
- (2000). “The Third Space’ in Postcolonial Representation”, *Changing the terms*, Simon S., St-Pierre P. (eds.), University of Ottawa Press, p. 127-147.
- (2002). “Culture as Translation and Beyond Ethnographic Models of Representations in Translation Studies”, *Crosscultural Transgressions*, T. Hermans (ed.), Manchester, St Jerome p. 180-192.
- Yaguello, M. (2003). *Le grand livre de la langue française*, Paris, Editions du Seuil.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil.
- (1997). *Babel ou l’inachèvement*, Paris, Editions du Seuil.

